

Kugler, Franz,

Beschreibung der Kunst-Schätze von Berlin und Potsdam

Bd.: Zweyter Theil

Berlin 1838

Bamberg, Staatsbibliothek -- JH.L.art.o.173

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11711798-9

375

B e s c h r e i b u n g
der in der
Königl. Kunstkammer
zu Berlin
vorhandenen
Kunst - Sammlung.

V o n
Dr. F. Kugler,
Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Nebst einer Monogrammen-Tafel.

Berlin, 1838.
Verlag von Carl Heymann.

Zwei beliebte Taschenbücher

welche in Berlin bei Carl Heymann zu haben sind.

Huldigung den Frauen auf 1834. 35. 36. 37 und 38. Herausgegeben von J. F. Castelli. Jeder Jahrgang mit 6 schönen Kupfer- oder Stahlstichen. Zusammen 2½ Thlr., einzeln 1834—37 jeder à ½ Thlr. — 1838. à ⅔ Thl.

Inhalt:

Jahrgang 1834. Das neue Frauenlob von J. F. Hannusch.

- I. Der Geisterbanner von L. Kruse. Der untreue Schweizer. Märchen v. L. Keland. Die Todtenwürfel v. H. Meynert. Der Becher von Crystall. Nov. v. Louise Beck. Der arme Fischer. Volkslage v. A. Schumacher.
II. Gedichte von Bauernfeld. — Braunthal. — Carlovago. — Egon Ebert. — Sizinger. — Anastas. Grün. — v. Hammer. — v. Hermannsthal. — Aug. Kahlert. — Kaltenbrunner. — Kasper. — Kastor. — A. v. Maltiz. — Manfred. — E. Mächler. — E. F. Müller. — Neuffer. — Pieznigg. — Pulvermacher. — Rappaport. — Raupach. — Röder. — S. Schlesinger. — Schober. — J. G. Seidl. — Frieder Susan. — Straube. — Tschabusnigg. — J. N. Vogl.

III. Frauenspiegel von J. F. Castelli.

- IV. Charaden, Logogryphen, Räthsel, Anagramme u. s. w. v. Adami u. Emmen.
Kupferstiche. 1) Portrait Ihr. Kaiserl. Hoh. der Erzherzogin Maria Theresia. 2) Das Mädchen mit dem Kranze. 3) Das Mädchen mit der Harfe. 4) Das Mädchen am Sticfrahmen. 5) Zur Novelle: der Crystallbecher. 6) Zur Erzählung: die Todtenwürfel.

Jahrgang 1835. I. Die Etymologie des Wortes Weib. Eine Skizze v. J. Moshammer. Huldigung den Frauen. Humoristische Erzählung von L. Langer. Das Gewölke. Novelle von Louise Beck. Krimmler Beve. Erzählung v. Keland. Die Base aus der Provinz. Erzählung v. J. F. Castelli. Das Medaillon. Novelle v. E. Straube. Fachen und Fächeln v. Chr. Kuffner. Der Mann von vierzig Jahren. Novelle in Briefen von Sembert.

- II. Gedichte von Carlovago. — Sizinger. — Frankl. — H. v. Hermannsthal. — Hannusch. — Hlawaczek. — J. v. Hammer. — Aug. Kahlert. — Kaltenbrunner. — Heindr. Laube. — E. Mächler. — Manfred. — Joh. Graf Mailath. — Neuffer. — Prokesch (Ritter v. Osten). — Raupach. — J. G. Seidl. — S. Schlesinger. — Schilling. — Silesius. — Tschabusnigg. — Thekla. — Treitschke. — J. N. Vogl. — Weingarten.

III. Homonymen, Logogryphen, Charaden von Jaggi.

- Kupferstiche. 1) Portrait Ihr. Königl. Hoheit der Prinzessin Louise Amalie Stephanie v. Baden. 2) Zur Erzählung: Huldigung den Frauen. 3) Zur Erzählung: das Gewölbe. 4) Krimmler Beve. Zur Erzählung gleichen Namens. 5) Laura. 6) Lady Austin z. Nov. d. Mann v. 40 Jahren.

Jahrgang 1836. I. Die Wette. Novelle von E. Novis. Der Sinaerhut. Erzählung aus Criminalacten von Louise Beck. Die todte Liebe. Novelle von J. Langer. Eine Episode. Novelle von L. Kruse.

- II. Gedichte von Bauernfeld. — Braunthal. — Carlovago. — Castelli. — Chamisso. — Sizinger. — Ritter von Frank. — Frankl. — J. v. Hammer. — Julius Langer. — Ritter v. Leitner. — Nicol. Penau. — Ludw. Riber. — Liebenau. — Manfred. — Deser. — E. Paris. — J. G. Seidl. — Scherer. — Schenrer. — S. Schlesinger. — v. Schober. — H. v. Schulheim. — Silesius. — Treitschke. — Tschabusnigg. — J. N. Vogl.

III. Räthselfranz von H. Adami.

- Stahlstiche. 1) Zur Erzählung: die todte Liebe. Weibliches Portrait. 2) Zum Ged.: Orlando. W. Port. 3) Z. Ged.: Herzensruhe. W. Port. 4) Z. Ged.: die Materin. W. Port. 5) Z. Ged.: Frühlingsschwung. 6) Zur Romanze: der Fluch des Dichters. Weibl. Portrait.

Jahrgang 1837. I. Das Skelet. Erzähl. v. Louise Beck. Der Cadet. Nov. v. E. Straube. Der Uhrmacher von Genf. Nov. v. F. K. Told. Wilh. Oberbeck. Erzähl. v. Mathil. Feldern Rolf. D. Unheilbare. v. E. Stegmayer.

- II. Gedichte von Andersen. — Braunthal. — Calovago. — Sizinger. — Frankl. — Anastas. Grün. — Hammer. — Purgstall. — Kaltenbrunner. — Langer. — Ludw. Riber. — Scherer. — Schenrer. — F. v. Schober. — H. v. Schulheim. — J. G. Seidl. — Silesius. — J. Treitschke. — Tschabusnigg. — J. N. Vogl.

Stahlstiche. 1) Zur Erzählung: Wilhelm Oberbeck. Weibl. Portrait. 2) Zum Gedicht: die Geschwister. 3) Mädchenköpfe. 3) Zur Novelle: der Unheilbare. Weibl. Port. 4) Zur Erzählung: der Uhrmacher von Genf. Weibl. Port. 5) Z. Erzählung: das Skelet. W. Port. 6) Zu d. Ged.: Stilles Glück. Allegorie.

Jahrgang 1838. I. Der Großvaterstuhl. Erz. v. E. Straube. Die Maste.

Beschreibung

Kunst - Schätze

Berlin und Potsdam

von H. W. Wagner

Verlag von Thiel

Berlin 1855

L. art. o. 173,

F. H.

Beschreibung
der
Kunst - Schätze
von
Berlin und Potsdam.

Von
Dr. F. Kugler,
Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.

Zweiter Theil.

Berlin, 1838.
Verlag von Carl Heymann.

B e s c h r e i b u n g
der
in der
Königl. Kunstkammer
z u B e r l i n
vorhandenen
Kunst - Sammlung.

Von

Dr. F. Kugler,

Professor an der Königl. Akademie der Künste zu Berlin.



Nebst einer Monogrammen - Tafel.

Berlin, 1838.

V e r l a g v o n C a r l H e y m a n n .

Beschreibung

des

in der

Königl. Kunstkammer

zu Berlin

vorhanden

Kunst-Sammlung

von

Dr. L. M. Müller



Nicht einer Monogrammen-Tafel

München, 1880.

Verlag von Carl Neumann

V o r w o r t.

Die Kunstsammlung, welche die Königl. Kunstkammer in sich einschließt, besteht aus verschiedenartigen, den Zeiten der christlichen Cultur angehörigen Arbeiten. Zu einem Ganzen vereinigen sich diese, sofern sie, vorherrschend, dem Boden desjenigen Kunstbetriebes entsprossen sind, in welchem die Kunst minder um ihrer selbständigen Bedeutung willen, als zur edelsten Gestaltung und Ausschmückung des feineren Bedürfnisses gepflegt wird. Sie beziehen sich demnach auf diejenigen technischen Elemente, in welchen Kunst und Handwerk einander berühren. Geräthe der mannigfachsten Art, für den Schmuck des öffentlichen (besonders des kirchlichen) wie des häuslichen Lebens gearbeitet, theils durch das verfeinerte Handwerk kunstreich ausgebildet, theils mit wirklichen Kunstwerken in größerem oder geringerem Reichthum versehen, — Kunstgegenstände, welche ursprünglich für die letztere Bestimmung gefertigt sind oder deren äußere Be-

schaffenheit sich vorzugsweise in den Grenzen einer solchen Bestimmung hält, — diese sind es demnach, was den Kern der in Rede stehenden Sammlung ausmacht. Doch ist dabei nicht außer Acht zu lassen, daß in der angegebenen Beziehung die Grenze sowohl gegen das gewöhnliche Handwerk als gegen die vollendet freie Kunst nicht immer mit Sicherheit zu ziehen sein kann; daß Manches von Gegenständen des Handwerkes, bei denen nicht sowohl die Form als vielmehr die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten die Hauptsache ist, Manches von selbständigen Kunstarbeiten, in deren technischer Behandlung allein ein näherer Zusammenhang mit dem entsprechenden Handwerke hervortritt, von dem Kreise dieser Anschauungen nicht ausgeschlossen werden darf. So umfaßt denn die Kunstsammlung der Kunstkammer, nächst den wirklichen Prachtgeräthen, eine Reihe von plastischen und der zeichnenden Kunst angehörigen Arbeiten, Beides aber von vorherrschend kleinerer Dimension. Nur einige wenige gröfsere Werke reihen sich diesen, als besondere Ausnahmen, an.

Die Begründung dieser Sammlung gehört vorzugsweise in die zweite Hälfte des siebenzehnten und in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, in die Zeiten des grossen Kurfürsten von Brandenburg, Friedrich Wilhelm, und seines Nachfolgers Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.). Viele der vorzüglichsten Stücke unter den gegenwärtig noch vorhandenen sind in dieser Periode der Kunst-

kammer einverleibt worden; doch eröffnen dieselben, bis auf einzelne Ausnahmen, keinen sonderlich weiten Ueberblick über das Ganze der kunsthistorischen Entwicklung, indem sie zu meist in der genannten Periode selbst oder in der nächst vorangegangenen gefertigt sind. Was ihnen in historischer Beziehung mangelte, ist durch Ankäufe der neuesten Zeit, welche man der Gnade Sr. Majestät des jetzt regierenden Königes verdankt, auf die grosartigste Weise ausgefüllt worden. Unter diesen ist als der wichtigste Ankauf der der Sammlungen Sr. Excellenz des Staats-Ministers und General-Postmeisters Herrn von Nagler anzuführen; für die Kunstkammer haben letztere eine grosse Anzahl vorzüglicher Schnitzwerke aus Elfenbein, den verschiedensten Epochen christlicher Cultur angehörig, den grössten Theil der merkwürdigen Holzschnitzwerke aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, mannigfach andre plastische Arbeiten, sämmtliche so äusserst seltne Email-Malereien des sechszehnten Jahrhunderts, sowie die Mehrzahl späterer Emailen, die grössere Mehrzahl der kunstreichen Glasgeräthe, u. a. m. geliefert. Unter diesen Verhältnissen steht die genannte Sammlung gegenwärtig in einer Bedeutung für die Geschichte der Kunst und des Kunstbetriebes da, welche es schwer machen würde, ihr eine zweite Sammlung von ähnlicher Ausbreitung des Ganzen und ähnlicher Trefflichkeit des Einzelnen an die Seite zu stellen. Ihre Betrachtung gewährt durchweg

die wichtigsten Aufschlüsse über das Kunstleben der verschiedenen Epochen.

Außer dieser Kunstsammlung schließt die Kunstkammer noch einige andre Sammlungen in sich ein, auf welche indess, da sie wesentlich verschiedene Zwecke haben, die folgende Beschreibung im Allgemeinen nicht näher eingehen durfte. Doch scheint es zweckmässig, dem Besucher der Kunstkammer durch einige kurze Notizen über dieselben wenigstens den Gesichtspunkt für die Zusammensetzung des Ganzen vorzulegen.

Die eine dieser Sammlungen wird als die „Abtheilung für Geschichte“ bezeichnet; sie umfaßt Gegenstände, deren Interesse nicht sowohl in ihrer besonderen Bildung, nicht in der Rücksicht auf das etwanige künstlerische Vermögen ihres Verfertigers als vielmehr darin beruht, daß sie, was ihre ursprüngliche Bestimmung, ihren früheren Gebrauch anbetrifft, mit namhaften Erinnerungen an denkwürdige Zeiten und berühmte Personen, vornehmlich an das Königliche Herrscherhaus und das Vaterland, verknüpft sind. Auch unter ihnen finden sich die unschätzbarsten Stücke *). Einzelne

*) Den bedeutenderen Theil dieser Abtheilung für Geschichte hat der gegenwärtige Direktor der Kunstkammer, Hr. L. v. Ledebur, in dem von ihm herausgegebenen „Allgemeinen Archiv für die Geschichtskunde des Preuss. Staates“, Bd. XII. S. 3—34 und 289—319 beschrieben, unter dem Titel: „Wanderung durch die Königl. Kunstkammer in Berlin mit besonderer Rücksicht auf Erinnerungen an das hohe Herrscherhaus.“

derselben haben indess zugleich eine kunsthistorische Bedeutung; da aber diese Sammlung von der „Abtheilung für Kunst“ gegenwärtig nicht durchgehend (durch gesonderte Aufstellung) getrennt ist, so finden sich im Folgenden einige Gegenstände mit aufgeführt, die — im Fall einer solchen Trennung — vielleicht nicht zu der Kunstsammlung geschlagen werden dürften.

Eine andre Sammlung von höchster Wichtigkeit besteht aus Siegelabdrücken, welche von der früheren Zeit des Mittelalters bis in die Gegenwart hinabreichen und im Ganzen eine Anzahl von ungefähr 24,000 Stück umfassen. Die Bedeutung, welche diese Sammlung für strengere historische Forschungen hat, ist zu einleuchtend, als dafs es hierüber noch einer näheren Erläuterung bedürfte. Im Einzelnen gewinnen aber auch diese Arbeiten ein, mehr oder minder hervorstechendes, kunsthistorisches Interesse; vornehmlich für die dunkleren Epochen der Kunstgeschichte sind sie, als die sichersten Leitpunkte für die Feststellung des Entwicklungsganges der Kunst, von sehr eigenthümlichem Werthe. Es ist somit in der folgenden Beschreibung die Vereinigung dieser Sammlung mit der Abtheilung für Kunst in dem Einen Lokale der Kunstkammer benutzt und eine Reihe von Siegelabdrücken mit in den Kreis der Betrachtung gezogen worden.

Eine dritte, wiederum abweichende Sammlung wird durch die „Abtheilung für Völkerkunde“ gebildet. Diese umfaßt die mannigfachste Auswahl von Geräthen, Waffen, Klei-

dungsstücken u. dergl. m., welche den, ausserhalb der europäischen Civilisation stehenden Völkerschaften angehören. Der Zweck dieser Sammlung ist der: von der Cultur, der Sitte, vornehmlich von dem eigenthümlichen Stande der Kunstfertigkeit dieser verschiedenen Völkerschaften Kunde zu geben. Es liegt in der Natur der Sache, dafs sich hier wiederum einzelne Gegenstände vorfinden, an denen eine wirklich künstlerische Durchbildung, wenn auch die einer mehr oder minder untergeordneten Stufe, bemerklich wird; da diese ganze Sammlung aber nicht in den Entwicklungsgang der europäisch-christlichen Kunst eingreift, so ist sie im Folgenden gänzlich unberührt geblieben. Hier mögen, als vorzüglich interessant für die künstlerischen Verhältnisse, nur einige Punkte dieser Abtheilung hervorgehoben werden. So ist z. B. an plastischen Arbeiten *hindostanischer Kunst*, in Stein, Elfenbein, Bronze, welche jene wundersamen Gestalten der indischen Mythe mit ihren vielen Armen, ihren weichlich-schwülstigen Formen, ihren phantastischen Geberden vorstellen, eine bedeutende Anzahl vorhanden. Anziehender sind einige indische Malereien, unter ihnen ein grosses Bild, auf welchem man einen Fürsten mit seinem Hofstaate vorgestellt sieht; drei andre, auf denen Jungfrauen im Bade sich ergötzen und von Jägern belauscht werden, u. s. w. Vorzüglich zahlreich sind die Arbeiten *chinesischer Kunst*: grosse und kleine Statuetten, von Speckstein und andrem Material, alle in dem wunderlichen, fast sentimenta-

len Charakter, der dem chinesischen Wesen eigen ist; einige naturgemäfs bemalt und an Kopf und Händen beweglich. Eine grofse Menge chinesischer Malereien gröfserer und kleinerer Dimension, zum Theil, und besonders die naturhistorischen Darstellungen, mit ungemeiner Zierlichkeit ausgeführt. Zierlichst durchbrochene chinesische Elfenbeinarbeiten, unter denen einzelne mit dem grössten Raffinement des Kunsthandwerkes ausgeführt sind; kostbare Stickerien; mannigfaches Geräth, besonders merkwürdige Bronzegefäße von fabelhaften Formen (wohl zu Tempel-Räucherungen bestimmt) u. dergl. m. Von reiner Schönheit und dem wohlthuendsten Eindruck auf das Auge des Beschauers sind einige Metall-Gefäße arabischer und persischer Kunst; sie sind sämmtlich reich ornamentirt, zum Theil mit niellirten Verzierungen auf silbernem Grunde, zum Theil mit in Bronze eingelegtem Silber; hier zeigen sich die schönsten Bandverschlingungen, das zierlichste Blattwerk, wie diese Gegenstände der Kunst der genannten Nationen so besonders eigenthümlich sind. Von australischen Völkerschaften sieht man kunstreiche Federarbeiten, Webereien, Flechtwerke, mannigfaches Waffengeräth, etc.; Vieles von alten und neuen Arbeiten der Bewohner Mexico's, u. s. w., u. s. w. —

Die Vereinigung dieser heterogenen Sammlungen zu dem Einen Ganzen der „Kunstkammer“, welche gegenwärtig noch Statt findet, erklärt sich durch die Geschichte dieses Insti-

tuts *). Schon oben ist der Periode der Begründung desselben, in der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, gedacht worden. Dies Jahrhundert war es, in welchem überhaupt zuerst Sammlungen von größerer Bedeutung und weiterem Umfange angelegt wurden; aber ohne einen tieferen, wissenschaftlichen Plan ging man hiebei vorzugsweise darauf aus, alles Merkwürdige, Interessante, die Neugier und das Nachdenken Fesselnde, soviel man dessen habhaft werden konnte, — Erzeugnisse der Natur nicht minder wie Arbeiten menschlicher Hand, — auf einem und demselben Schauplatze zusammenzustellen. So war auch die Kunst- oder „Raritäten“-Kammer von Berlin aus den verschiedensten Gegenständen: Prachtgeräthen, Curiositäten, Antiken, Münzen, Naturalien, ethnographischen Merkwürdigkeiten, mathematischen und physikalischen Instrumenten u. dergl. m. zusammengesetzt. Erst in neuerer Zeit, bei dem mehr anwachsenden Reichtume der einzelnen Abtheilungen, bei dem gesteigerten Bedürfnisse nach wissenschaftlicher Behandlung, ist die wirkliche Trennung des den verschiedenen Disciplinen Angehörigen erfolgt.

*) Vergl. „Geschichte der Königl. Kunstkammer in Berlin, von L. v. Ledebur. Berlin 1831.“ (Aus dem Allg. Archiv für die Geschichtsk. des Pr. Staates besonders abgedruckt.); — und über die früheren Kunstkammern im Allgemeinen: „Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland, von Dr. G. Klemm. Zerbst 1837.“

Nachdem zunächst die genannten Instrumente, sodann die Naturalien-Sammlung, als das zu- meist Abweichende, ausgeschieden waren, erfolgte Aehnliches bei der Errichtung des neuen Museums, indem auch verschiedene Fächer der Kunstgegenstände an dessen verschiedene Ab- theilungen übergingen und das, was in der Kunstkammer zurückblieb, dem umfassenden In- stitute des Museums untergeordnet wurde.

Die Kunstkammer ist demnach, trotz der so außerordentlichen neueren Bereicherungen ihrer einzelnen Abtheilungen, in dem Ganzen ihrer gegenwärtigen Zusammensetzung noch im- mer als ein Rest ihrer ursprünglichen Beschaf- fenheit zu betrachten. Wenn dies nun aller- dings kein Hinderniß sein kann, die einzelnen Abtheilungen der Kunstkammer in ihrer selb- ständigen Bedeutsamkeit aufzufassen, so dürfte es für den vorliegenden Fall — in Rücksicht auf die „Abtheilung für Kunst“ — gleich- wohl nicht zu übersehen sein, daß einige der von ihr getrennten und in das Lokal des Mu- seums übergegangenen Kunstfächer, ihrer we- sentlichen Bedeutung nach, ebendemselben Kreise des Kunstbetriebes angehören und bei einer Ge- sammt-Anschauung des letzteren nicht übergan- gen werden dürfen. Dies sind vornehmlich die, in den Neben-Sälen der Sculpturen-Gallerie des Museums aufgestellten Majoliken und Glas- malereien. Beide Fächer gehören, wie es oben in Rücksicht auf die Kunstsammlung der Kunstkammer ausgesprochen wurde, denjenigen Elementen des Kunstbetriebes an, wo Handwerk

und Kunst einander berühren. Beide stehen außerdem zu andren, auf der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten in nächster verwandtschaftlicher Beziehung: die Majoliken zu den Emaillen des sechszehnten Jahrhunderts, die Glasmalereien zu der Sammlung bemalter Glasgefäße, von welchen die folgende Beschreibung nähere Nachricht geben wird. Ausser den Majoliken und Glasmalereien sind sodann ein Paar einzelne, in denselben Räumen des Museums aufgestellte Werke zu nennen, die nicht minder der Richtung der in der Kunstkammer bewahrten Sammlung angehören. Das eine von ihnen ist eine mit Schnitzwerken verzierte hölzerne Truhe *), eine italienische Arbeit, welche für die Art und Weise italienischer Prachtgeräthe ein merkwürdiges Beispiel gewährt und mit den in der Kunstkammer vorhandenen deutschen „Kunstschränken“ interessante Vergleichungspunkte darbietet; das andre ist ein geschliffenes, dem Valerio Vicentino zugeschriebenes Krystall-Gefäß **), welches den ähnlichen Arbeiten der Kunstkammer angereicht werden muß. Beide Stücke finden zugleich in anderweitigen, der italienischen Plastik angehörigen Arbeiten, die sich auf der Kunstkammer

*) Verzeichniß von Werken der della Robbia, Majolica, Glasmalereien u. s. w., welche in den Nebensälen der Sculpturen-Gallerie des Königl. Museums zu Berlin aufgestellt sind, von F. Tieck. Berlin, 1835; S. 9, O.

**) Ebendasselbst, S. 87. — Vergl. unten S. 127, Anm.

befinden, mannigfache Berührungspunkte. — Auch verschiedene der, im Antiquarium des Museums aufbewahrten Gegenstände, — mittelalterliche Schnitzwerke in Elfenbein *), moderne Gemmen und in Krystall geschliffene Darstellungen, — fallen demselben Kreise des modernen Kunstbetriebes anheim.

Was nunmehr die Abfassung der folgenden Beschreibung anbetrifft, so hat der Verfasser das Ganze der Sammlung vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte der kunsthistorischen Entwicklung betrachtet **). Die Haupttheilung folgt den vorzüglichsten Stadien dieser Entwicklung, wie sich dieselben durch die Eigenthümlichkeiten des vorhandenen Vorrathes bestimmen; in den Unter-Abtheilungen sind sodann die verschiedenen Kunst-Fächer, soviel es möglich war, auseinandergehalten. Der Verfasser gesteht, daß diese Anordnung (wie eine jede synchronistische Behandlung) ihre Schwierigkeiten hat, daß die Abschnitte zwischen der einen und der andern geschichtlichen Periode nicht immer mit Genauigkeit festzustellen sind, und daß es für eine nur äußerliche Uebersicht des großen Vorrathes gewiß günstiger gewesen wäre, die verschiedenen Fächer, von den

*) S. das in der Anmerkung zu S. 6 u. 7. besprochene Schnitzwerk.

**) Was hierüber im Allgemeinen zu sagen sein würde, findet sich bereits in dem Vorworte zum ersten Theil (der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Königl. Museums) angedeutet.

frühsten Entwicklungszeiten bis auf die neuesten Leistungen herab, gänzlich gesondert zu betrachten. Gleichwohl scheint die befolgte Anordnung Vortheile darzubieten, welche die genannten Mängel bei weitem überwiegen; denn durch die Zusammenstellung dessen, was der Zeit nach gleichartig ist, wird sich eben das Wesentliche, — der innere Charakter, die Sinnes- und Gefühlsweise der einzelnen Perioden, — ungleich deutlicher erkennen lassen, als es bei andrer Betrachtungsweise möglich ist. Für die angeregten Mifsstände hofft der Verfasser durch die angehängten, nach dem Material und der Beschaffenheit der Gegenstände angeordneten Register zu entschädigen.

Da der Verf. sonach nicht die Absicht hatte, ein Verzeichnifs des betreffenden Theiles der Kunstkammer zu liefern, so konnte es auch nicht in seinem Plane liegen, alles Einzelne namhaft zu machen. Verschiedene, zum Theil zahlreich besetzte Fächer, deren Ausdehnung ebenso wie ihre Beschaffenheit, für die Periode, der sie angehören, bezeichnend ist, waren mit verhältnißmässig kurzen Worten zu charakterisiren; bei manchen schien sogar die bloße Andeutung ihres Vorhandenseins genügend. Je bedeutender indess das künstlerische Element in den einzelnen Werken hervortrat, um so mehr war eine ausführliche Darstellung ihrer Eigenthümlichkeit nothwendig, auch wenn sie äußerlich von untergeordnetem Werthe scheinen mochten. So sind namentlich auch Abgüsse plastischer Werke, die, zum größeren

Theile wenigstens, nicht als die Originale gelten können, mit aufgeführt, in einzelnen Fällen einer speciellen Untersuchung gewürdigt worden. Diese bestehen sowohl in Bronze-Abgüssen (indem der Fall nicht selten ist, daß mehrfach vorhandene Exemplare auf Eine, wiederholt benutzte Form zurückdeuten), als vornehmlich in Blei-Abgüssen; in dem letzteren Material wurden in früherer Zeit gewöhnlich verschiedene Abgüsse genommen, und sie sind häufig, bei dem Untergange der Originale, von grofser Wichtigkeit für die Kenntnifs der betreffenden Kunstzweige. Unter diesen Umständen durfte der Verfasser auch keinen Anstand nehmen, einige wenige vorhandene Gyps-Abgüsse plastischer Arbeiten an der nöthigen Stelle einzureihen, indem sie den Kreis der Anschauungen auf belehrende Weise erweitern halfen. Im Gegentheil scheint es ebenso wünschenswerth wie leicht ausführbar, daß mit der in Rede stehenden Sammlung zugleich eine möglichst vollständige Sammlung von entsprechenden Gyps-Abgüssen eingerichtet werden möchte; hiedurch würde man alles Vorzüglichste, alles historisch Wichtige, was an andern Orten vorhanden ist, in vollkommen getreuer Nachbildung vereinigen und eine so umfassende Uebersicht für ein ganzes Fach der Geschichte der Kunst gewinnen können, wie solche, in andrer Beziehung, allein durch die Kupferstichsammlungen dargeboten wird. Den Kunstwerken des classischen Alterthums ist diese Gunst schon häufig genug zugewandt worden; für Werke

des Mittelalters und der neueren Zeit würde sie gewifs von nicht minder erfreulichem Erfolge sein.

Der Verfasser hat den eben besprochenen Punkt mit Absicht hervorgehoben, indem ihm, bei der Abfassung der nachfolgenden Beschreibung, bei der historischen Anordnung des reichen Vorrathes, bei dem Wunsche, die einzelnen Werke auf bestimmte Zeiten und Lokale, auf namhafte Meister und Schulen zurückzuführen, die eigenthümlichen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit in ihrer vollen Ausdehnung gegenüber getreten sind. In der That gehören die Kunstfächer, aus denen die Sammlung der Kunstkammer besteht, zu den, noch am wenigsten aufgeklärten Theilen der Kunstgeschichte; die literarischen Zeugnisse über dieselben sind gering, zumeist in unersprießlicher Allgemeinheit gehalten; die Arbeiten selbst sind selten mit dem Namen oder der Chiffre des Meisters und mit der Jahrzahl versehen; die vorhandenen Chiffren sind grossen Theils unbekannt *). Der Styl, die Behandlungsweise, die besondere Richtung des Gedankens waren es, was in den meisten Fällen — in Analogie mit andren Fächern der Kunst — allein zu einer mehr oder minder genauen Feststellung des Einzelnen hin-

*) Diejenigen Monogramme und Künstlerzeichen, die sich in der neuen Ausgabe von Brulliot's Monogrammen-Lexicon gar nicht oder nicht in gleicher Form vorfinden, sind auf der angehängten Monogrammen-Tafe mitgetheilt.

führen konnte. Mehrfach auch kam es darauf an, vorhandene Traditionen über den besondern Ursprung dieses oder jenes Werkes zu prüfen; — zumeist aber haben sich dieselben, einer solchen Prüfung gegenüber, als wenig haltbar ausgewiesen und somit auch von ihrer Seite für das Dunkel, welches über diesen Fächern ruht, ein Zeugniß abgegeben. Bei vielen Werken darf es vorausgesetzt werden, daß sie einer nachahmenden Kunst angehören, daß zu ihrer Herstellung vorzüglich die Kupferstiche und Holzschnitte namhafter Meister, mehr oder minder frei, nachgebildet sind. Bei verschiedenen ist es geglückt, den vorhandenen Bezug auf Originale der Art nachzuweisen.

Bei alledem aber hofft der Verfasser, daß seine Arbeit nicht als überflüssig betrachtet werden wird. Sie dürfte eines Theils — wozu sie zunächst bestimmt ist — Gelegenheit geben, eine der merkwürdigsten Sammlungen ihrer Art mehr, als es bisher geschehen ist, in gebührendem Maaße zu würdigen und eine genauere Bekanntschaft mit den Schätzen derselben zu vermitteln; andern Theils dürfte sie, nach den Bestimmungen, welche der Verfasser dem Einzelnen zu geben im Stande war, der neueren Kunstgeschichte ein nicht unwichtiges Material zuführen, auch manche nicht unwesentliche Lücke derselben, wenigstens theilweise, auszufüllen geeignet sein. Eine vorzügliche Unterstützung in dieser Arbeit ward dem Verfasser durch mannigfache gütige Mittheilung von Seiten des gegenwärtigen Direktors der Kunstkammer, Herrn L. von Le-

debur, — namentlich durch die Erlaubniß zur Einsicht in die von ihm verfaßten (gegenwärtig bis auf die Erwerbung der v. Nagler'schen Sammlung hinabgeführten) Kataloge zu Theil, welche letzteren durch ihre reiche allgemein-historische Grundlage vielfache Belehrung darboten. Indem der Verfasser sich hiebei verpflichtet sieht, dem Direktor der Kunstkammer für diese Förderung seinen Dank zu sagen, muß er jedoch zugleich bemerken, daß letzterer nicht ebenfalls die sämtlichen, in der folgenden Beschreibung enthaltenen kunsthistorischen Ansichten vor dem Publikum zu vertreten habe. Der Verfasser ist in diesen nur der Ueberzeugung gefolgt, welche er sich durch eigne Studien erworben hat; ob dieselben einen weiteren Beifall und Bestätigung finden werden, muß er für jetzt dahingestellt sein lassen. —

In Bezug auf die äußere Einrichtung der Beschreibung ist endlich noch zu bemerken, daß es, da die sämtlichen Werke der Sammlung gegenwärtig noch nicht mit durchlaufenden Nummern versehen sind, dem Verf. zweckmäßig erschienen hat, die namhaft gemachten Arbeiten durch fortlaufende Nummern, am Rande der Seiten, zu bezeichnen. Diese Bezeichnungen dienen indeß lediglich nur zum bequemeren Handgebrauche des Buches. Aus gleicher Rücksicht sind die, schon genannten Register ausgearbeitet.

Dem Inhalts-Verzeichniß ist (ebenso, wie in der Beschreibung der Gemälde-Gallerie des Museums) eine Uebersicht der vorzüglichst in-

interessanten Gegenstände beigefügt, um auch hier den in seiner Zeit beschränkten Besucher in der Kürze auf das Wichtigste der Sammlung aufmerksam zu machen.

Nachträglich sind hier einige Berichtigungen und Zusätze der Beachtung des Lesers zu empfehlen: —

S. 20, Z. 1 u. 2, lies: „aus dem Archive des Klosters Marienfeld im Kreise Wiedenbrück“ etc.

S. 21, Z. 25, lies: „Siegel“ statt „Wappen.“

S. 33, No. 59. Die unter dieser Nummer angeführte kleine Elfenbeingruppe, deren Formation schon an sich auf eine ganz besondere Bestimmung hindeutet, ist ohne Zweifel eine Schachfigur (der König des Schachspieles). In den skandinavischen Gegenden hat man mehrfach rohe Arbeiten von ähnlicher Art, neuerlich auch einige vollständige Spiele gefunden, wodurch diese Erklärung eine genügende Begründung zu erhalten scheint. Vergl. hierüber den „Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde, herausgegeben von der Königl. Gesellsch. für Nordische Alterthk., Kopenhagen, 1837,“ S. 66 ff., und die dort mitgetheilten Abbildungen. (Letztere deuten, ihrem Style nach, sogar ziemlich auf dieselbe Zeit hin, wie das in Rede stehende Werk.) Das in der Anmerkung zu S. 34 genannte Stück dürfte demgemäß als der König des Gegenspieles zu betrachten sein. Die Grösse dieser Stücke kann übrigens nicht als Gegenbeweis gelten, da die älteren Schachbretter oft eine bedeutend grössere Dimension hatten, als die heutigen; so werden sie z. B. in den Handschrift-Bildern des dreizehnten Jahrhunderts als auf der Erde

liegend und die beiden Spieler zu den Seiten daneben sitzend dargestellt.

S. 34, No. 60. Auch diese beiden Stücke werden, in Rücksicht auf ihre Analogie mit dem vorigen, am Besten als Schachfiguren zu erklären sein. Der Bischof bezeichnet in den älteren Schachspielen diejenige Figur, welche man gegenwärtig als Läufer benennt.

S. 149, No. 245. Aufser der Namens-Chiffre auf den Malereien des Leuchters findet sich an der Unterseite seines Fusses noch die vollständige Inschrift: „*Laudin Emaillieur a Limoges. I. L.*”

S. 156, No. 260. Die Jahrzahl dieses Portrait-medailleurs, sehr klein unter dem Abschnitt der Gestalt eingeritzt, heisst nicht 1556, sondern 1536, so dass das Stück noch den früheren Arbeiten derselben Gattung zugezählt werden muss. Auch scheint neben der Jahresbezeichnung eine Namens-Chiffre, die einem B ähnlich sieht, eingeritzt zu sein.

Berlin, im Juli 1838.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

Nebst einer Uebersicht der vorzüglichst interessanten Gegenstände.

(Letztere nach den Rand-Nummern des Textes bezeichnet.)

I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.

1. Schnitzwerke. S. 1.

Das Jagdhorn von Elfenbein, der karolingischen Periode angehörig: no. 1.

Das byzantinische Relief der vierzig Heiligen: no. 2.

Das Jagdhorn: no. 11, b.

2. Email-Malereien. S. 14.

II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.

1. Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit. S. 18.

Besonders interessant: no. 25; 33; 40; 41; 44; 55.

2. Schnitzwerke und einige andre Arbeiten germanischen Styles. S. 33.

Das Altärchen von Elfenbein mit der Statuette der Madonna: no. 67.

Das Elfenbein - Relief mit dem Bilde der Minne: no. 71.

Der Original-Riss der Fagade des Kölner Doms: no. 81.

3. Werke des 15. Jahrhunderts, zumeist Metallarbeiten. S. 50.

Die kirchlichen Prachtgeräthe von Silber (Monstranz-förmige Gefäße und Monile): no. 83; 84; 85.

III. Alterthümliche Arbeiten späterer Zeit.
S. 58.

Das sogenannte Maximilianskreuz, aus Holz geschnitzt: no. 93.

IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkungen. S. 65.

2. Geschnitzte Portrait - Darstellungen, zumeist Medaillons. S. 72.

Höchst merkwürdige Arbeiten, besonders: no. 107 (Dürer'sches Original); 110; 112; 115—119; 122—127; 129; 130. — no. 141 (Büste).

3. **Kleine plastische Arbeiten freier Composition.**
S. 94.

Die Holz-Statuetten: no. 142; 143.

Das Bronze-Relief von Peter Vischer:
no. 163.

Die (in der Siegel-Sammlung befindlichen)
Wachssiegel des Kardinales Albert von
Brandenburg: no. 165; 166.

Das Hautrelief aus Alabaster von Peter Flöt-
ner: no. 167.

4. **Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.**
S. 116.

Die Miniatur-Bildnisse: no. 174.

V. **Italienische Arbeiten des 15. bis 17 Jahr-**
hunderts, zumeist plastische Gegenstände.
S. 120.

Mehrere Bronze-Reliefs, z. B.: no. 180; 181;
184 u. s. w.

VI. **Email-Malereien des 16. Jahrhunderts. —**
Schule von Limoges. S. 132.

Fast durchweg höchst merkwürdige Arbeiten.

Besonders hervorzuheben sind:

Die älteren Stücke: no. 211; 214.

Die Arbeiten von Jean Court: no. 226; 228.

Die Arbeiten von Pierre Rexmon: no. 229;
230, u. a.

Die Arbeiten eines unbekannten Email-Ma-
lers, I. P.: n. 236; 237. — U. a. m.

VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkung. Portrait-Medaillons. S. 154.
2. Arbeiten, welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören. S. 158.

Die silbernen Tafel-Aufsätze: no. 270; 271; 285.

3. Kunstschränke und ähnliche Gegenstände. S. 173.

Die Kunstschränke: no. 288; 289; 291; 292.
 Letzterer, der sogenannte „Pommersche Kunstschränk“, ist der merkwürdigste.
 Unter den Werken, welche derselbe einschließt, ist besonders hervorzuheben das Brettspiel: n. 292, m.; etc.

4. Prachtgeräthe mit Schnitzwerken aus Elfenbein. S. 205.

Die Pokale und Krüge: no. 298; 299; 303; 309.

Die Schüsseln und Giefskannen: no. 313 — 316.

Die Tischplatte: no. 317.

5. Plastische Arbeiten freier Composition aus verschiedenem Material. S. 217.

Die Elfenbein-Statuetten: no. 322; 323; 326; 327.

Die Holzreliefs: no. 340; 342.

6. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. S. 235.

Die Miniatur-Portraits von A. Cooper: n. 366.

VIII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts.

1. Vorbemerkung. Kunstschränke. S. 238.
2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material. S. 242.

Unter den Arbeiten von Gottfried Leygebe die in Eisen geschnittene Gruppe: no. 386.

Die Elfenbein-Gruppe von Leonhard Kern: no. 400.

Die Stockknöpfe von Elfenbein mit Gruppen von Kinderfiguren: no. 409; 410.

Die Elfenbein-Büste: no. 426.

Mehreres unter den Kunstdrechseleien, z. B.: no. 429.

Mehreres von den Bernstein-Geräthen: no. 436.

Die architektonischen Modelle: no. 448.

3. Glasgeräthe, zum Theil mit eingebrannten Malereien. S. 272.

Die von Joh. Schaper gemalten Gläser, namentlich: no. 455.

Mehreres unter den Rubingläsern: no. 462.

Mehreres unter den venetianischen Milchgläsern: no. 463.

Mehreres unter den Millefiori: no. 464.

4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten. Emaillen, Miniaturen, etc. S. 277.

Der Stahlspiegel von J. Wechter: no. 466.

Mehrere der in Email gemalten Portraits, besonders das von M. de Meytens: no. 477.

IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. S. 284.

Die in Thon modellirten Reliefs von J. Eckstein: no. 484; 485.

X. Werke der neuesten Zeit. S. 287.

Die Prachtgeräthe aus Elfenbein von L. W. Schulz: no. 495.

Das von A. Böhm geschliffene Glasgefäß: no. 496.

Anhang. S. 291.

Verzeichnisse. S. 301.



I. Werke des früheren Mittelalters, vom 9. bis 13. Jahrhundert.

1. Schnitzwerke.

Wir beginnen die Uebersicht der ältesten Schnitzwerke mit den Reliefdarstellungen, welche den Schmuck eines elfenbeinernen Jagdhorns von nicht unbedeutender Gröfse bilden *), und welche, zwar beträchtlich roh ausgeführt, doch noch mit Entschiedenheit den Styl der antiken Kunst, als ein Beispiel von dessen letzten Nachklängen, erkennen lassen. Das Jagdhorn ist rings mit flachen Reliefbildungen umgeben. Zuoberst, am Trichter, sind es mehrfache Ornamentstreifen, — zuunterst, am Mundstücke, nur deren zwei; dazwischen befinden sich, in drei Abtheilungen, welche ebenfalls durch Ornamentstreifen gesondert werden, die Darstellungen verschiedener Jagden auf Löwen, Bären, Hirsche u. s. w. Die Ornamentstreifen sind, was ihren Styl und die eigenthümliche Ungenauigkeit der Ausführung anbetrifft, ganz denjenigen Ornamenten verwandt, welche die Verzierung von Manuscripten der karolingischen Periode zu

*) Die Sehne des flachen Bogens, welchen die Figur des Horns beschreibt, mißt 1 Fuß 5½ Zoll; der äußere Bogen 1 F. 8 Z.

bilden pflegen. Die in den Jagdscenen vorkommenden Thiere sind nicht, wie dies erst in den späteren Arbeiten des elften bis dreizehnten Jahrhunderts gefunden wird, arabeskenhaft stylisirt, sondern in freier Nachahmung der Naturformen, im Einzelnen nicht ganz unglücklich, gebildet; ebenso sind auch die Bäume und Pflanzen in diesen Darstellungen ohne Stylisirung. Vornehmlich aber dienen die menschlichen Figuren dazu, die Kunstperiode, welcher diese Arbeit angehört, mit gröfserer Bestimmtheit zu bezeichnen. Deuten sie bereits in ihrer äufseren Erscheinung, in den kurzen Röcken, in dem kleinen runden Schilde, welchen der eine der Jäger führt, auf die bildnerischen Eigenthümlichkeiten der karolingischen Periode, so ist dies noch ungleich mehr in den mannigfachen, der Antike entsprechenden Motiven und Geberden der Fall; einzelne Bewegungen vornehmlich athmen, was die Grund-Intention anbetrifft, noch ganz den schönen Adel, die freie Gemessenheit der classischen Kunst. Die Ausführung ist zwar, wie bereits bemerkt, ungemein roh, aber nirgend verzwickt, nirgend auf jene manierirte Bildungsweise der speziell neugriechischen Kunst, welche von Byzanz aus auch gar bald im Occident Eingang fand, hindeutend, vielmehr immer noch ein natürliches Gefühl bekundend. — Es ist bekannt, und seit den Forschungen des Herrn von Rumohr mannigfach durch sichere Beispiele bestätigt, wie die Werke der karolingischen Periode das letzte Aufleuchten der untergehenden antiken Kunst bilden, und wie die Kaiser des karolingischen Stammes für ein Uebersiedeln der letzten Reste classisch italienischer Kunstübung nach dem Norden wirksam gewesen sind. Dieser Periode, d. h. dem neunten Jahrhundert, haben wir demnach auch die in Rede stehende Arbeit (deren Sculpturen übrigens in nächstem Verhältnifs zu den mehrfach vorhandenen consularischen Diptychen stehen) als ein seltnes Beispiel anzureihen. Schon als ein Werk des zehnten Jahrhun-

derts dürften wir dieselbe nicht betrachten können, sofern in den, zwar höchst seltenen Arbeiten dieser dunklen Zwischenzeit, den antikisirenden Motiven (was wenigstens die Bildung und Haltung des Körpers anbetrifft) bereits jene speciell byzantinische Manier beigemischt zu sein pflegt. Noch weniger können wir das Horn einer spätern Epoche zuschreiben. Zwar macht sich um den Schluss des zwölften Jahrhunderts wiederum eine Aufnahme classischer Motive bemerklich, die aber eines Theils mit feinerer Behandlung des Details verbunden ist, andern Theils die strengere, mehr oder minder manirirte Stylistik der zwischenliegenden Jahrhunderte nicht verläugnen kann. An die Zeit um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts endlich können wir gar nicht denken, indem die dort beginnende Nachahmung der Antike wiederum von gänzlich verschiedener Grundlage ausgeht, und alles Beiwerk des in Rede stehenden Reliefs unbedingt auf das früheste Mittelalter zurückdeutet *).

Im Gegensatz gegen diese, der karolingischen Periode und unstreitig der occidentalischen Kunst angehörige Arbeit ist ein höchst merkwürdiges Hautrelief von Elfenbein (7 Zoll hoch und 5 breit) anzuführen, welches durch Styl und Inschriften als das Werk eines 2.

*) Beiläufig mag hier noch ein zweites, größeres Jagdhorn, welches sich ebenfalls in der Sammlung der Kunstkammer befindet, welches aber unzweifelhaft orientalischen Ursprunges ist, erwähnt werden. Der äußere Bogen desselben mißt 2 Fuß 3 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 Fuß 11 Zoll. An seinem mittleren Theile glatt, ist dasselbe oben und unten mit reichem Arabeskenwerk umgeben, Blätterornamenten mit phantastisch hineingeschlungenen Thieren, Menschenköpfen und dergl., welche ganz in dem etwas strengen alt-arabischen Style gehalten sind. Auch fehlt es nicht an kunstreich verschlungenen Umschriften, welche ebenfalls den Charakteren alterthümlich arabischer Inschriften entsprechend sind. Vielleicht ist das Horn aus den Kreuzzügen in den Occident herüber geführt.

neugriechischen Künstlers bestimmt wird. Oberwärts auf dieser Tafel sieht man den Erlöser auf zierlichem Throne sitzen, in Gewandung und Geberde den so häufig vorkommenden byzantinischen Darstellungen desselben Gegenstandes entsprechend. In der linken Hand hält er das Buch, der rechte Arm, welcher segnend erhoben war, ist abgebrochen. Zu seinen Seiten sind Engelschaaren, welche sich knieend vor ihm neigen und die Hände, mit Gewändern verhüllt (nach der alterthümlichen Sitte der Flebenden), gegen ihn erheben. Nur die vordersten der Engelfiguren sind ganz ausgearbeitet; die hinteren sind nur durch die Bezeichnung der Köpfe angedeutet. Auf der untern Hälfte der Tafel befindet sich eine große Schaar von Männern, ihrer vierzig, in vier Reihen übereinander und so geordnet, daß nur die unterste Reihe ganz (im Hautrelief) dargestellt ist, die drei oberen Reihen aber nur bis etwa zur Brust herab sichtbar werden. Es sind theils ältere Männer, theils Jünglinge. Der Oberkörper ist bei allen entblößt; um die Lenden tragen einige einen Schurz, andere eine Art weiter Hosen. Fast alle sind, was ihre Bewegung anbetrifft, so dargestellt, als ob sie um Gnade und Erbarmen flehen, theils mit erhobenen Augen und Händen, theils mit gesenktem Haupt und die Hände vor der Brust ringend. Oberwärts über diesen Figuren, sie von dem Raume des Himmels absondernd, zieht sich der Horizont der Erde, in flacherem Relief dargestellt, hin. Eine über ihnen befindliche griechische Inschrift, in eigenthümlichen Uncialen geschrieben, bezeichnet sie als die „vierzig Heiligen“ (οἱ ἄγιοι τεσσαράκοντα), eine Schaar orientalischer Christen, welche sich bei den Christenverfolgungen, nach gemeinsam gefasstem Beschlusse, dem Märtyrertode hingaben. Oberhalb dieser Schaar, zur rechten Seite, ist noch ein zierlich byzantinisches, durchbrochen gearbeitetes Kirchengebäude, mit einer Kuppel in der Mitte und einer rö-

mischen, durch ein gerades Gebälk bedeckten Säulensstellung, außerdem mit rundbogigen Fenstern und Portalen, angebracht. Es ruht auf dem irdischen Horizonte, erhebt sich aber in den himmlischen Raum und deutet vermuthlich auf das himmlische Jerusalem. — Die Ausführung der ganzen Arbeit ist ungemein fein und sauber, wie nur die neugriechische Kunst in der frühern Zeit des Mittelalters, da sonst überall die Technik höchst mangelhaft erscheint, dergleichen zu leisten im Stande war. Rücksichtlich des Styles zeigt sich das eigenthümliche Element byzantinischer Kunst zunächst nur in der größeren Länge der Gestalten (namentlich der Beine, dagegen die Arme durchweg zu kurz sind), in der Unsicherheit ihrer Stellung, vornehmlich aber in der manierirten Bildung der Beine, indem nemlich die Gelenke scharf und dürr gehalten sind, während die Waden übertrieben hervorquellen; sodann auch in dem etwas starren Ausdruck der freilich sehr kleinen Köpfe und in der Behandlung der Gewandung, obgleich letztere noch fast nichts von jener Ausartung zeigt, worin sich später die byzantinische Kunst so wohl gefällt. Trotz dieser weniger anziehenden Eigenthümlichkeiten bewahrt die Arbeit jedoch höchst merkwürdige Vorzüge: es weht eine Frische, eine Innigkeit des Gefühls durch dieselbe hin, es zeigt sich (mit Ausnahme der eben gerügten schlechten Bildung der Beine) ein so freier, so glücklicher Formensinn, wie beides in der That nur höchst selten in den Werken neugriechischer Künstler gefunden wird. Vornehmlich gilt dies von den Gestalten der vierzig Heiligen, deren Oberkörper durchweg eben so zart, wie edel und fast vollkommen naturgemäfs gebildet sind, und deren flehende Bewegungen eine tiefe innere Empfindung bezeugen. Noch anziehender sind die abweichenden Bewegungen einiger einzelnen Figuren. So macht sich z. B. im Vordergrund die Gruppe eines älteren Mannes, der einen ohnmächtigen Jüngling

in seinen Armen hält, sehr trefflich; ebenso, etwas höher, die Gruppe zweier jungen Männer, die einander umfassen — Die Zeit, in welcher dies kleine Werk gefertigt ist, näher zu bestimmen, dürfte seine Schwierigkeit haben. Es ist in Frage zu stellen, ob die Arbeit der früheren Entwicklungsperiode der byzantinischen Kunst, da sie dem classischen Alterthume noch näher stand, oder ob sie jener Periode angehört, da — in Deutschland um das Ende des zwölften, in Italien im Verlauf des dreizehnten Jahrhunderts — sich ein so bedeutender neuer Aufschwung, ebenfalls nicht ohne Richtung auf classische Motive, bemerklich macht und da dieser Aufschwung eine Rückwirkung auf byzantinische Künstler ausgeübt haben könnte. Wäre aber Letzteres der Fall, so sollte man meinen, mehr von den Eigenthümlichkeiten dieser neuen Bestrebungen (z. B. in der Behandlung des Faltenwurfes) wahrnehmen zu dürfen. So bleibt mir noch immer, wenn es freilich auch an vollständig sicheren Anhaltspunkten fehlt, meine bereits früher *) ausgesprochene Meinung, daß das Werk den ersten Zeiten eigenthümlich byzantinischer Kunstübung angehören dürfe, die wahrscheinlichere. Darf man auf den architektonischen Styl jenes kleinen Kirchengebäudes einiges Gewicht legen, so möchte auch dies eine solche Meinung bestätigen; denn da die Säulen ein gerades Gebälk und keine Halbkreisbögen tragen, so scheint hieraus ebenfalls noch ein näheres Verhältniß zum classischen Alterthum hervorzugehen. Zu bemerken ist noch, daß sich an verschiedenen Stellen dieses Hautreliefs die Spuren blauer und rother Farbe, sowie von Gold, womit dasselbe geschmückt war, wahrnehmen lassen; der Grund namentlich scheint ursprünglich blau gefärbt gewesen zu sein **).

*) *De Werinhero, saeculi XII. monacho Tegernseensi, etc.* 1821. p. 7, n.

**) Im Antiquarium des Königlichen Museums, unter den dort

Ein zweites Hautrelie von Elfenbein trägt ebenfalls 3. entschieden das Gepräge neugriechischer Arbeit. Es stellt die Kreuzigung Christi dar. Auf der einen Seite des Gekreuzigten stehen die klagenden Freunde, auf der andern die Krieger; oberwärts sieht man, als Halbfiguren, zwei klagende Engel und zwei Köpfe, welche, nach häufig wiederkehrender Symbolik, Sonne und Mond bedeuten. Auch dies kleine Werk zeichnet sich durch die Feinheit der Behandlung aus, die sich vornehmlich in den zierlichen Rüstungen der Krieger geltend macht; so sind auch manche Eigenthümlichkeiten der Körperbildungen den Darstellungen des vorgenannten Reliefs ähnlich. Dabei aber ist die Haltung der Figuren steif und ohne Lebenskräftigkeit, der Faltenwurf, durch scharfe Einschnitte hervorgebracht, sehr mangelhaft. Nichts destoweniger ist indess auch hier, besonders auf der einen Seite der Darstellung, der Ausdruck jener in-

vorhandenen Elfenbeinarbeiten, wird u. a. ein Hautrelief von Elfenbein mit griechischer Inschrift aufbewahrt, welches, von kleinerer Dimension als das oben besprochene und von etwas roherer Arbeit, demselben jedoch in Styl und Behandlungsweise sehr nahe steht und gewiss auf ein gleich hohes Alter Anspruch hat. Es stellt die Auferweckung des Lazarus dar. Lazarus, mumienartig eingewickelt (wie auf ähnlichen Darstellungen altchristlicher Sarkophage) steht aufrecht in der Thür des Grabes. Seine beiden Schwestern knieen vor Christus, indem sie (wie die Engel des oben genannten Werkes) die Hände mit Gewändern verhüllt gegen ihn erheben. Neben Christus stehen die Jünger, neben dem Grabe ein Paar andere Personen, deren einer sich die Nase zuhält, den Verwesungs-Geruch bezeugend. In den Gestalten, besonders den Gewändern derselben, ist hier wiederum entschiedene Reminiscenz an das classische Alterthum, besonders viel Verwandtes mit den Sculpturen altchristlicher Sarkophage; dabei aber kündigt sich nicht minder, in der Fassung der Gestalten, in der Anordnung der Gewänder, in der technischen Behandlung, bereits ein charakteristisch byzantinisches Element an. Den Hintergrund bilden Architekturen: Säulen mit horizontalen, reichlich geschmückten Gebälken, über denen sich kleine Kuppeln (im Style der neugriechischen Architektur) erheben.

nerlich zarten Empfindung zu bemerken. Dies betrifft vornehmlich die Gruppe der Freunde des Erlösers, wo Johannes und Maria, einander die Hände reichend, im Vorgrunde stehen; Maria legt die Linke geneigten Hauptes auf Johannes Schulter. Hinter diesen beiden sieht man zwei weibliche Gestalten, von denen die eine die Arme lebhaft gegen den Gekreuzigten emporstreckt, die andre mit den Händen das weinende Gesicht bedeckt. Als besondere Eigenthümlichkeit dürfte zu bemerken sein, daß Johannes und Maria bereits mit den tellerförmigen Heiligenscheinen versehen sind. (Christus hat den gewöhnlichen, durch ein Kreuz ausgefüllten Heiligenschein.)

4. Als neugriechische Arbeit ist ferner ein in Speckstein geschnittenes, wenig erhabenes Relief anzuführen. Es enthält die Gestalt eines Heiligen im priesterlichen Kostüm, in der rechten Hand ein Kreuz haltend, in der mit griechischen Lettern geschriebenen Inschrift als der h. Therapon bezeichnet. Die Arbeit ist sauber und fein, aber von höchst strengem Style; die Falten der Gewandung laufen in geraden Linien senkrecht nieder. Auf der Rückseite des Reliefs findet sich bemerkt, daß dasselbe im J. 1773 bei Regensburg, in der Feldmark des Stiftes St. Emmeram, gefunden wurde.
5. Eigenthümlich interessant sind die, gegenwärtig auseinander gelösten Deckel eines elfenbeinernen Diptychons, (11 Zoll hoch und $4\frac{3}{4}$ Z. breit) deren Außenflächen mit Reliefs geschmückt sind. Das eine derselben stellt Christus dar, auf reichgeschmücktem Throne sitzend, dem Beschauer entgegengewandt. Seine Stellung ist die gewöhnliche, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken das heilige Buch, dessen Deckel hier den Edelsteinschmuck nachahmt, mit welchem die Prachtbände des frühern Mittelalters in der Regel versehen sind. Der Kopf des Erlösers ist von sehr alterthümlichem Charakter, breit und etwas langbärtig, der Bart jedoch

nicht, wie es bei der typischen Bildung des Christuskopfes der Fall zu sein pflegt, zweigespalten. Auch in der Anordnung der Gestalt ist noch viel Alterthümliches; sie erinnert z. B. in gewissen Motiven noch an jene Kaiserbilder, welche die Miniatur-Malereien in karolingischen Handschriften zu eröffnen pflegen; zugleich aber giebt ihr die Anordnung der Gewandung jene Dickbäuchigkeit, welche in den Werken des elften Jahrhunderts vorherrscht. Zu den Seiten Christi werden noch zwei andere Figuren sichtbar, welche, nach dem Charakter ihrer Köpfe zu urtheilen, Petrus und Paulus darstellen. Der Thron des Erlösers ruht auf schön geschweiften antiken Füßen. Ueber ihm tritt der Bogen einer Nische hervor, dessen reichgegliederte Gesimse ganz den Styl der spätest römischen Kunst tragen. Zu den Seiten des Bogens, in den oberen Ecken der Tafel, zeigen sich endlich noch die beiden Halbfiguren des Sol und der Luna, er mit einer Strahlenkrone und eine Geißel (?) schwingend, sie durch den Halbmond bezeichnet und eine Fackel in der Hand, — beide in Anordnung und Geberde ganz antik gehalten. — Das zweite Relief stellt die thronende Maria, ganz in ähnlicher Auffassung, dar. Ihr Kopf ist dem einer ägyptischen Isis oder Athor ziemlich ähnlich. Das Christuskind auf ihrem Schoofse ist, in Geberde und Gewandung, durchweg eine verkleinerte Copie der Christusfigur auf der ersten Platte. Zu den Seiten der Maria treten zwei geflügelte Engel hervor, deren einer eine Kugel trägt; diese erinnern, was Gewandung, Stellung und Geberde anbelangt, auffallend an antike Vorbilder, etwa an jene Gestalten der Todesgöttinnen, die man auf etruskischen Sarkophagen sieht. Im übrigen sind der Thron, der Bogen der Nische, die Gestalten von Sol und Luna auf dem in Rede stehenden Relief eine vollständige Wiederholung des vorigen. — In der Behandlung weichen beide, trotz der angeführten mannigfachen Reminiscen-

zen an das classische Alterthum, doch bereits wesentlich von der Weise des letztern ab; es herrscht in ihnen eine gewisse geistlose Glätte, die ein weiteres, mehr handwerksmäßiges Nachbilden überlieferter Typen erkennen läßt. Sie dürften somit, wie auch bereits oben angedeutet ist, etwa dem eilften, wenn nicht vielleicht noch dem zehnten Jahrhundert angehören. In eine namhaft spätere Zeit hinabzugehen, verbietet ein besonderer äußerer Umstand. Es finden sich nemlich auf den Rückseiten der Tafeln Spuren von Schrift, welche ein Verzeichniß von Heiligen enthalten zu haben scheint und deren Züge denjenigen, welche im eilften Jahrhundert vorherrschend sind, vollkommen entsprechen, so daß also zu dieser Zeit die Tafeln bereits vorhanden sein mußten. Auch spricht dafür das Vorhandensein der neugothischen Majuskel-Sigle C, an dem untern Rande beider Tafeln, welche ohne Zweifel als Chrismon zu betrachten ist *).

6. Ein Relief von sehr feiner, aber äußerst streng und wunderlich stylisirter Behandlung enthält, in zwei Rei-

*) Chrismon ist in Rücksicht auf seine Bedeutung in der Diplomatie nichts Anderes als ein Zeichen der christlichen Frömmigkeit, besonders einer Anrufung Gottes, oder eines stillschweigenden Eidschwurs, wodurch sich Jemand zur Haltung seines Versprechens verbindlich machte. So wird es hier die Stelle bezeichnen, worauf der zu Vereidende seine Hand zu legen hatte. Es findet sich aber nur auf Urkunden von den Zeiten der Merowinger bis auf Otto IV., also vom 5ten bis Anfang des 13ten Jahrhunderts; aber so, daß vom 5ten bis 9ten Jahrh. die Chrismen gewöhnlich durch die 3 Siglen I. C. n., wie auch durch I. C. ausgedrückt wurden; unter den letzten Karolingern kommt erst das C vor, und bleibt erst unter Otto III. und Heinrich II. und von da an bis Otto IV. allein übrig. — Daß endlich der Kugel in der Hand des Engels, ohnerachtet der Kreuzbänder, das Kreuz der gewöhnlichen Reichsapfel fehlt, weist nicht weniger auf das 10te oder 11te Jahrh. hin; denn in dieser Zeit bedienen sich die römischen Kaiser sehr oft des Reichapfels ohne Kreuz. (Mittheilung des Direktors, Hrn. v. Ledebur.)

hen übereinander, die Gestalten der zwölf Apostel, an der Stelle des Judas den Paulus.

Sechs kleine Platten, welche vielleicht zum Schmuck 7.
eines Reliquienkastens gedient haben, sind mit Hautrelief-Figuren versehen: auf der einen sieht man Christus, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, auf den fünf übrigen je zwei sitzende Apostelgestalten. (Es fehlt also, um den Cyklus vollständig zu machen, noch eine Platte mit zwei Aposteln.) Die Figuren sind in dem stumpfen, starren, verkrüppelten byzantinischen Style, der sich bei deutschen Arbeiten des elften Jahrhunderts (so u. a. in den Siegeln) häufig findet, gearbeitet.

Reliefdarstellung der Himmelfahrt Christi. Ober- 8.
wärts der Erlöser, in der Glorie des Regenbogens sitzend, welche von vier Engeln emporgetragen wird. Auf der unteren Hälfte stehen die Jünger und Maria. Die Arbeit ist ziemlich roh; im Einzelnen findet man indess bereits gute Motive der Gewandung, welche, jene manierirte Ausartung des elften Jahrhunderts verlassend, sich wiederum dem Sinn der Antike zuneigen. Die Arbeit dürfte somit dem zwölften Jahrhundert angehören, gegen dessen Ende, wie bereits früher angedeutet wurde, in Deutschland ein sehr beachtenswerthes Studium der Art hervortritt.

Ein Beispiel des letzteren, wenn freilich ebenfalls 9.
bedeutender in der künstlerischen Intention als in der Ausführung, enthält auf einer Platte, in ziemlich starkem Relief, die Gestalten zweier Apostel. Sie stehen zwischen Säulen, welche durch ein gerades Gesims verbunden werden, und über denen sich Halbkreisbögen erheben. Innerhalb dieser Bögen, über den Aposteln, sieht man zwei Zeichen des Thierkreises, einen Mann mit der Waage und den Scorpion; von dem Gesims hängen Vorhänge herab, welche um die Säulen geschlagen sind. Das Ganze bildete ohne Zweifel die Seiten-

wand eines Reliquienkastens, welcher ringsum mit den Gestalten der Apostel und den Bildern des Thierkreises geschmückt sein mußte; wenigstens befindet sich ein solcher, der, einer gleichzeitigen Inschrift zufolge, aus der Zeit um den Schluß des zwölften Jahrhunderts herrührt, im Zitter der Schloßkirche zu Quedlinburg, und die eine seiner Seitenwände ist die vollständige Wiederholung des in Rede stehenden Reliefs; nur ist dort die Ausführung der Gestalten etwas besser gelungen, wenngleich die trefflichen Motive, vornehmlich der Gewandung, bei beiden dieselben sind *).

10. Noch ein andres interessantes Schnitzwerk aus derselben Periode ist in der Kunstkammer vorhanden. Es hat die Gestalt eines kurzen runden Stabes und ist vielleicht das Fragment eines Bischofstabes, eines Geräthes, welches nicht selten mit der ersinnlichsten Pracht ausgestattet wurde. In vier Abtheilungen ist derselbe mit sauber geschnitzten Reliefs umgeben. Zu oberst sieht man auf der einen Seite einen thronenden Christus, auf der andern eine thronende Maria. Dann folgen zwei Abtheilungen mit verschiedenen Engelgestalten, die durch schlanke, zum Theil gewundene Säulchen von einander geschieden sind; zu unterst ist die Anbetung der Könige dargestellt. Das Ganze ist in einem etwas reichen, aber auch etwas rohen byzantinischen Style gearbeitet, wobei jedoch gewisse eigenthümlich belebte Motive auf die Zeit um den Schluß des zwölften Jahrhunderts hindeuten.

- 11, a. Endlich sind hier noch zwei eigenthümlich merkwürdige Werke zu nennen, deren vollkommen übereinstimmende Technik auf gleiche Zeit, gleiches Lokal, vielleicht auch auf eine und dieselbe Werkstatt deutet. Das eine ist ein Kasten mit dachförmigem Deckel, 15

*) Ueber den erwähnten Reliquienkasten s. die „Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg“ etc. von Dr. E. F. Ranke und Dr. F. Kugler. S. 140 f.

Zoll lang, $8\frac{3}{4}$ Z. breit, $6\frac{1}{2}$ Z. hoch, und aus Elfenbeinplatten mit geschnitzten Reliefdarstellungen zusammengesetzt. Die letzteren bestehen aus grossen Rankenwindungen, in denen allerhand Thiergestalten, Löwen, Antilopen, Hirsche, Schlangen, Vögel u. s. w., auch ein Paar menschliche Figuren enthalten sind. Diese Darstellungen sind tief ausgegraben und ohne sonderliche Feinheit, aber mit einer durchaus sichern Technik, in einer strengen zum Theil phantastischen Stylisirung ausgeführt. In dem vertieften Grunde der Reliefs bemerkt man die Spuren von Farbe. Die ganze Weise der Darstellung, besonders in den Ornamenten, erinnert an die Bilder der Handschriften, die in der Zeit des elfften Jahrhunderts gearbeitet sind. Doch macht sich, wie es scheint, in der ganzen Arbeit, und namentlich in dem Kostüm der menschlichen Figuren zugleich ein gewisser orientalischer Einfluß bemerklich, so daß man geneigt sein dürfte, für die Anfertigung derselben auf ein Lokal zu rathen, in welchem occidentalische und asiatische Kultur einander berührten.

Das zweite Werk ist ein Jagdhorn von Elfenbein, 11, b. dessen äusserer Bogen 1 Fuß 7 Zoll, die Sehne des innern Bogens 1 F. 4 Z. misst. Die geschnitzten Reliefs, welche die ganze äussere Fläche des Horns umgeben, sind denen des Kastens vollkommen ähnlich: auch hier Rankenwindungen, die verschiedene (im Ganzen 7) Reihen von Kreisen bilden und in denen die mannigfaltigsten Thiergestalten (doch keine menschlichen Figuren) enthalten sind. Die Eigenthümlichkeiten der Technik sind nicht minder denen des Kastens entsprechend; nur ist in der Arbeit des Hornes Alles noch um einen gewissen Grad sorgfältiger und bestimmter ausgeführt. Die Stylisirung der Thiere, besonders aber die geistreich gemessene und doch naive Weise, wie dieselben stets den geschlossenen Raum füllen, läßt hier die Hand eines vorzüglichen Meisters erkennen. Auf dem Grunde

der Reliefs sind ebenfalls Farbenspuren erhalten. Das Horn, welches erst jüngst für die Kunstkammer erworben wurde, stammt aus der Sammlung des vor einigen Jahren zu Heidelberg verstorbenen Domherrn v. Wambold, und soll, einer Tradition zufolge, im Dome von Speyer befindlich gewesen sein. Die Schätze des letztern waren, trotz seiner mannigfachen Schicksale, vom frühesten Alterthum bis zum J. 1793 erhalten geblieben; in diesem Jahre wurden sie vor den Franzosen geflüchtet und sodann zerstreut. Die Umstände, daß diese Zerstreung der Kirchenschätze der Gegenwart so nahe liegt, und daß die Sammlung, aus welcher das Horn zunächst her stammt, in der nächsten Nachbarschaft von Speyer befindlich war, scheint jene Tradition sehr glaubwürdig zu machen; auch finden sich in einem alten Verzeichnisse von Kleinodien, die, aus dem Kloster von Limburg herrührend, im Jahre 1058 dem Speyrer Dome vermacht wurden, sechs „Hörner von Helfantzen“ erwähnt*), unter denen das in Rede stehende mit einbegriffen gewesen sein dürfte. — In demselben Verzeichnisse wird ferner u. a. ein „Sarck oder Schrein voller würdigs Heiligthumbs“ (ein Reliquienkasten) „von Helffenbein“ angeführt, was man, in Erwägung der so bedeutend übereinstimmenden Arbeit, auf den vorgenannten Kasten zu beziehen geneigt sein dürfte. Letzterer wurde bereits vor mehreren Jahren für die Kunstkammer erworben.

2. Email-Malereien.

Die sämtlichen, so eben besprochenen Werke sind Schnitzarbeiten. Ihnen sind hier noch einige andre Werke verwandten Styles, welche durch ihre eigenthümliche und in so früher Zeit seltene Technik — eine

*) Simons histor. Beschreibung aller Bischöfe von Speyer, p. 47.

mehr oder minder ausgebildete Email-Malerei — Interesse gewinnen, anzureihen.

Zunächst ist unter diesen ein $10\frac{1}{2}$ Zoll langer, 6 Z. 12. breiter, $7\frac{1}{2}$ Z. hoher Reliquienkasten zu nennen, dessen Wände und dachförmiger Deckel aus kupfernen Platten zusammengesetzt und mit niellirten und emaillirten Darstellungen geschmückt sind. Die Behandlung ist hier der Art, daß die dargestellten Figuren aus einer, in das vergoldete Kupfer eingegrabenen und mit dunkelbräunlichem Schmelz ausgefüllten Umrisszeichnung bestehen, während der sie umgebende Grund mit verschiedenen Emailfarben (Blau, Grün, Weiß) überzogen ist. Oben, auf dem Mittelfelde des Deckels, ist die Gestalt Christi angebracht; auf der einen Langseite des Daches die Steinigung Stephani, auf der andern das Martyrerthum des h. Laurentius. Bei diesen drei Darstellungen sind die Köpfe der Hauptfiguren in starkem Relief erhoben, was natürlich einen sehr üblen Eindruck macht. Die schmalen Seitenfelder des Daches sind durch die wechselnden Farben des Grundes getheilt, und enthalten die Symbole der vier Evangelisten. An den Seitenwänden des Kastens laufen, auf einzelnen Platten gearbeitet, die Figuren der zwölf Apostel umher. Der Styl sämtlicher Darstellungen ist im Charakter des zwölften Jahrhunderts, aber roh und ungeschickt; auf die spätere Zeit dieses Jahrhunderts scheint der Umstand zu deuten, daß der Grund einiger Platten mit einem anders gefärbten Rahmen umgeben ist, was sich bei Miniaturbildern in Handschriften der Zeit, die aus dem südlichen Deutschland stammen, in der Regel findet*). Die Fassung des

*) F. Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei etc. II, S. 17. — Auch bei diesen Handschriftbildern pflegt, den Arbeiten jenes Kastens analog, die Darstellung der Figuren nur aus einer Umrisszeichnung mit geringer, an Schmucktheilen angebrachter Färbung, namentlich Vergoldung, zu bestehen, so daß die Figuren selbst im Wesentlichen, obgleich der Grund um sie her mit

ganzen Kastens gehört der neueren Zeit an; ebenso ist auch eine der Apostelfiguren eine spätere Ergänzung.

13. Ein zweiter kleinerer Reliquienkasten, in der Form eines kleinen Kapellchens, war aus ähnlich verzierten Kupferplatten zusammengesetzt; gegenwärtig sind dieselben nur roh (gleichwohl noch vollständig) über einen hölzernen Kern aneinandergefügt. Die figürlichen Darstellungen werden hier ebenfalls durch, in das vergoldete Kupfer eingegrabene (aber nicht mit dunkler Farbe ausgefüllte) Umrisszeichnungen gebildet; der Grund hinter den Figuren besteht aus blauer Emaille mit buntverzierten Rändern. An den Giebelseiten sind einzelne Figuren von Heiligen, unter Bögen stehend, dargestellt; an den vorderen Flächen des Kastens das Martyrium und Begräbnis eines Heiligen. Bei letztern sind die Köpfe der dargestellten Figuren wiederum reliefartig erhoben. Die hinteren Flächen sind nur durch buntes Ornament ausgefüllt. Der byzantinische Styl ist in diesen Darstellungen noch ziemlich trocken, und dürfte zu meist der Zeit um den Anfang des zwölften Jahrhunderts entsprechen.

14. Außerdem ist noch eine große Reihe einzelner, verschieden gestalteter kupferner Platten vorhanden, die mit den mannigfachsten in Emaille gemalten Blätter-Ornamenten byzantinischen Styles (wiederum dem zwölften Jahrhundert entsprechend) geschmückt sind. Auch finden sich unter ihnen einige mit figürlichen Darstellungen. So ein Stück, auf dem eine menschliche Figur mit einem Thiere kämpft, und darin die nackten Theile der ersteren wieder das vergoldete Kupfer zeigen und

Farbe überzogen ist, keine andere Farbe als die des Pergamentes zeigen. Ohne Zweifel schreibt sich dieser Gebrauch von einer Nachahmung der Reliefs (vornehmlich der Elfenbeinreliefs) her, deren Gründe, wie sich aus sichern Beispielen ergibt, gefärbt, und bei denen außerdem ebenso nur die Schmucktheile durch Farbe oder Gold hervorgehoben wurden.

der Kopf reliefartig erhöht ist. So ein andres mit der Darstellung eines Engels, dessen Umrisse durch Goldlinien gebildet sind. — Die verschiedenartigen Formen dieser Platten lassen es erkennen, daß auch sie einst zum Schmuck besonderer Prachtgeräthe dienten. Eine außerordentliche Menge solcher Stücke: der mannigfaltigsten Ornamentstreifen, Säulen und Pfeiler, Alles mit Emailfarben bemalt, die Säulen und Pfeiler mit reichgebildeten vergoldeten Kapitälern, ist in neuerer Zeit zur Dekoration eines großen Kastens zusammengesetzt worden *).

15.

*) Ueber die Lokale, welchen die verschiedenen, im Obigen angeführten Email-Arbeiten angehören, wissen wir keine bestimmte Auskunft zu geben; die bei dem ersten der besprochenen Reliquien-Kasten hinzugefügte Bemerkung möchte nicht entscheidend genug sein, um hierauf Schlüsse zu bauen. Zugleich aber ist es uns geschichtlich überliefert, daß schon in der Zeit, deren Gepräge diese sämtlichen Arbeiten tragen, im 12. Jahrhundert, die Fabriken von Limoges in der Emailir-Kunst so eigenthümlich ausgezeichnet waren, daß ihre Leistungen ganz einfach mit den Ausdrücken: „opus de Limogiá, labor Limogiae“ benannt wurden. (Vgl. Duchesne aîné im *Dict. de la conversation et de la lecture*, T. XXIV. Art. Email, p. 130.) Wir dürfen demnach nicht ohne Grund vermuthen, daß wenigstens einzelne der besprochenen Werke als Limoger Fabrikate zu betrachten sind.



II. Werke des späteren Mittelalters, vom 13. bis 15. Jahrhundert.

1. Wachssiegel dieser Periode, nebst einigen aus früherer und späterer Zeit.

Zu den wichtigsten Zeugnissen für die Entwicklungsgeschichte der Kunst, namentlich in den dunkleren Jahrhunderten des Mittelalters, gehören die auf den Siegeln enthaltenen Darstellungen, und zwar auf denjenigen Siegeln, welche von einzelnen Personen geführt wurden, indem bei diesen insgemein die Zeit der Anfertigung innerhalb gewisser Grenzen (je nach der Lebens- oder Regierungszeit der bezüglichen Personen) mit Sicherheit zu bestimmen ist. Bei anderen Kunstarbeiten der genannten Periode ist dagegen nur im seltenen Falle eine solche nähere Bestimmung möglich: die sichersten Anhaltspunkte gewähren außerdem die Miniaturmalereien in handschriftlichen Werken, sofern hier (falls nicht etwa besondere, näher bestimmende Umstände hinzutreten) die Charaktere der Schrift über die Zeit der Abfassung entscheiden; natürlich aber kann diese Entscheidung auf keine Weise so genau ausfallen, wie bei der genannten Klasse der Siegel. Doch ist die Siegelkunde seither noch fast gar nicht für die Zwecke der Kunstgeschichte benutzt worden.

Die in der Kunstkammer vorhandene Siegelsammlung bietet für diese Zwecke ein reichliches Material dar, indem die Zahl der mittelalterlichen Siegel allein ungefähr 700 beträgt. Diese sind in Wachs ausgeprägt und von Urkunden (bei Zerstreuung der Archive) entnommen. Ihre Benutzung für den in Rede stehenden Zweck wird um so mehr erleichtert, — oder vielmehr möglich gemacht, als das, von dem gegenwärtigen Direktor der Kunstkammer angefertigte Verzeichniß derselben durchweg die genauesten historischen Bestimmungen alles Einzelnen enthält. Die folgende kunstgeschichtliche Uebersicht stützt sich auf diese Bestimmungen und die darin beigebrachten Zeugnisse, indem es genügend ist, den Namen des Verfassers des Verzeichnisses als Autorität für deren Sicherheit anzuführen.

Freilich kann in der zu gebenden Uebersicht eben nur Einzelnes hervorgehoben werden, da jene Sammlung natürlich auf den Grund einer wesentlich verschiedenen historischen Disciplin zusammengestellt ist; auch eine vollkommen detaillirte Kunstgeschichte der Sphragistik würde an diesem Orte zu weit führen. Wir haben nur die Absicht, diejenigen Arbeiten, die sich durch eine gewisse künstlerische Bedeutung auszeichnen und deren Anfertigungs-Zeit feststeht, namhaft zu machen und an ihnen den Gang der Entwicklungsgeschichte der Kunst, in allgemeiner, stylistischer Beziehung, nachzuweisen. Wir werden somit vorzugsweise nur die persönlichen Siegel, und unter diesen diejenigen, welche die Darstellung menschlicher Figuren enthalten und die sich über den Kreis des rohen Handwerkes erheben, ins Auge fassen.

Die Sammlung der in Rede stehenden Wachssiegel bewegt sich übrigens, sowohl in Rücksicht auf das Lokal, dem dieselben angehören, als in Rücksicht auf die Anfertigungs-Zeit der Stempel, innerhalb gewisser Grenzen, wovon nur im Einzelnen Ausnahmen Statt finden.

Sie stammt grösstentheils aus dem Archive des Klosters Wiedenbrück (im Münsterlande), und die Personen sowie die Corporationen, auf welche die Siegel sich beziehen, gehören fast sämmtlich Westphalen an. Es ist dies ein Umstand, der allerdings zwar einen weiteren Ueberblick über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Vaterlandes unzulässig macht, der zugleich aber den grossen Vortheil gewährt, den Entwicklungsgang einer einzelnen provinziellen Schule (wenn dieses Wort hier bereits zulässig ist) mit einer gewissen Vollständigkeit und ohne durch dasjenige, was fremdartigen Richtungen angehört, zerstreut zu werden, verfolgen zu können. Das Einzelne, was andern Lokalen angehört, wird sodann leicht einzuschalten sein.

In Rücksicht auf die Zeit stammen die Siegel aus dem dreizehnten, mit besonderem Reichthum aus dem vierzehnten, zum Theil auch aus dem fünfzehnten Jahrhundert; einige wenige sind aus noch früherer und aus noch späterer Zeit. Die genannte Periode aber ist diejenige, mit deren Beginn (wenigstens in Deutschland) der starre sogenannte byzantinische Styl einem weicheren, milderem, für eine anmuthvolle Ausbildung mehr geeigneten, Platz machte. Dieser neue Styl geht mit der sogenannten gothischen Baukunst Hand in Hand; er verbreitet sich mit ihr gleichzeitig über diejenigen Länder, in welchen die gothische Baukunst Eingang fand und hört ziemlich gleichzeitig mit ihr auf. (Er beginnt somit in Italien später und endet daselbst früher als wie namentlich in Deutschland.) Eine gewisse Sentimentalität der Auffassung, eine grössere oder geringere Schlankheit der Gestalten, eine Gewandung, deren Falten eigenthümlich lang gezogen und weich geschwungen sind und die, bei noch unfreier Naturwahrheit, doch oft mit einem sehr trefflichen Styl-Gefühle durchgebildet ist, bezeichnen die künstlerischen Eigenthümlichkeiten dieser Periode. Man hat diesen Styl passend mit dem Namen des germa-

nischen (vornehmlich im Gegensatz gegen die später hervortretenden Einflüsse antiker Bildungsweise) bezeichnet. Im fünfzehnten Jahrhundert meldet sich das Bestreben nach größerer Naturwahrheit, welches namentlich in den zeichnenden Künsten zu mannigfachen Abweichungen von den eben besprochenen Eigenthümlichkeiten führt, während hingegen in den Kunstleistungen der Bildnerei dieser Styl bis in die spätere Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in einzelnen Schulen bis in das sechszehnte, wirksam bleibt.

Unter den Siegeln, zu deren Betrachtung wir uns nunmehr wenden, sind zunächst ein Paar Stücke anzuführen, welche noch den früheren Jahrhunderten angehören, und die, indem sie einen Rückblick auf ältere Kunstrichtungen gestatten, für die Beobachtung des Ueberganges derselben in den germanischen Styl zugleich Ausgangspunkte darbieten. Das älteste ist ein etwas fragmentirtes Siegel Otto's III. (No. I. des Verzeichnisses der in Rede stehenden Sammlung), der von 983 bis 1002 regierte; da er aber in dem erhaltenen Theile der Umschrift noch als König bezeichnet wird, so kann die Anfertigung des Siegels nur in die Zeit von 983 bis 996 (erst im letzteren Jahre wurde er zum Kaiser gekrönt) fallen. Die Halbfigur des Königes, welche das Wappen enthält, ist ziemlich unbeschädigt geblieben; er hat das Scepter in der rechten Hand, in der linken den Reichsapfel ohne Kreuz; der königliche Mantel ist auf der rechten Schulter durch eine Agraffe zusammen gehalten; das Gesicht sieht man von vorn. Die Arbeit ist, wie es in jener Zeit nicht anders erwartet werden kann, ziemlich roh, und kein sonderliches Naturgefühl darin ausgesprochen; sehr bemerkenswerth aber ist es, daß die Linien der Gewandung nach einem bestimmten Princip geordnet sind, welches entschieden an die Kaiserbildnisse der karolingischen Periode und mit diesen an die unmittelbaren Vorbilder des classischen Alter-

thums erinnert. Von den eigentlichen Motiven des byzantinischen Styles wird hier noch nichts sichtbar *). Das Siegel reiht sich demnach den Sculpturen des oben (No. 1.) besprochenen elfenbeinernen Jagdhorns an.

17. Ein zweites Siegel (No. CXVI.) repräsentirt die Kunst in der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts. Es ist das Siegel des Bischofes Egbert von Münster, reg. 1127–31, und enthält die sitzende Gestalt des Bischofes in einfach strengem byzantinischem Style, ohne an die im elften Jahrhundert gewöhnlichen Verkrüppelungen der Gestalt zurückzudeuten, wenn auch sonst ohne lebendiges Gefühl. Zu bemerken ist hier der mannigfache Schmuck, der sich an den Gewanden des Bischofes befindet, namentlich die Menge kleiner Ringe, mit denen die Casula (das alterthümliche, durch beide Arme emporgeschobene Messgewand) bedeckt ist.

18. Aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts ist sodann ein Siegel des Bischofes Bernhard III. von Paderborn, reg. 1203–24 (No. CXXXIV.), zu nennen. Die sitzende Gestalt des Bischofes erscheint auch hier noch sehr streng und in ziemlich bestimmt byzantinischem Style.

19. Bald aber macht sich der Uebergang in den germanischen Styl bemerklich. So zunächst in einem Siegel des Erzbischofes Sifried von Mainz (No. CVIII.), welches selbe Siegel u. a. sich auf einer Urkunde des Bischofes vom J. 1205 vorfindet. Die ziemlich roh gearbeitete bischöfliche Gestalt läßt hier, bei dem Allgemeinen der älteren Anordnung, doch zugleich die bestimmte Neigung zu einer weicheren Linienführung erkennen. — Entschiedneres Zeugniß geben einige an-

*) Diese Bemerkungen gelten von den sämmtlichen Siegeln der Ottonen, überhaupt — in gewisser Beziehung — von dem Stande der Kunstbildung des zehnten Jahrhunderts. Vergl.: Beschreibung und Geschichte der Schloßkirche zu Quedlinburg von F. Ranke u. F. Kugler. S. 94 u. a.

dre Siegel mit sitzenden bischöflichen Figuren. Als ein sehr merkwürdiges Beispiel dürfte ein Siegel des Bischofes Theodor III. von Münster, reg. 1218—26 (No. CXVII.), zu betrachten sein. Fehlt es auch der Figur, wie fast in der Regel den sitzenden Gestalten der Zeit, noch an genügendem Verhältniß, ist namentlich der Oberkörper zu lang, so zeigt sich doch der Faltenwurf, besonders in der Casula, ungemein reich, in weicher Bewegung, fein und mit Verständniß durchgebildet. — Diesem sehr ähnlich ist ein Siegel des Bischofes Adolph von Osnabrück, reg. 1217—24 (No. CXXIII.); nur ist die Gewandung noch fast ein wenig strenger, zugleich aber auch etwas feiner durchgebildet. — Das etwas spätere Siegel des Bischofes Conrad I. von Osnabrück, reg. 1226—39 (No. CXXIV.), zeichnet sich dagegen bereits, bei weicherer Behandlung, zugleich durch das Bestreben aus, die Theile der Gewandung in größeren Massen zusammen zu halten, was schon von einer Art statuarischer Wirkung ist. — Ein Siegel der Aebtissin Heilwig von Freckenhorst, die in Urkunden vom J. 1240—1276 vorkömmt (No. CCIII.), befolgt in der Anlage wiederum noch die älteren byzantinischen Vorbilder, aber die weiche Führung der Linien stimmt auch hier mit der allgemeinen Richtung der Zeit überein. — Endlich ist, aus der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts noch ein, einer fremden Lokalität angehöriges Siegel, das des Johann von Cambrai, Archidiakonus von Brabant, welches einer Urkunde vom J. 1226 entnommen ist (No. CXLVIII.), zu erwähnen. Dies enthält die stehende Figur eines Geistlichen, welche zwar klein und einfach, aber mit vortrefflichen, ruhig klaren Motiven der Gewandung ausgeführt ist.

Die Siegel aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts zeigen nunmehr, ähnlich wie das letztgenannte Beispiel, den germanischen Styl in einer schlichten und ruhig gemessenen Ausbildung, frei von der

- Starrheit des byzantinischen, zugleich aber auch noch ohne das Hervortreten einer lebhafteren Individualität. Höchst interessant ist unter diesen das Siegel des Wigbold von Holte, Propstes zu St. Moritz bei Münster, der dieses Amt in den Jahren 1270—97 verwaltete (No. CLXV.). Das Siegel ist nicht groß und enthält eine gothische Architektur von ziemlich einfachen Formen, welche das erste selbständige Entwicklungsstadium dieses Baustyles bezeichnen. (Die reichere, buntere Ausbildung des Gothischen gehört dem vierzehnten Jahrhundert an.) Oberwärts sind zwei Nischen, in denen die Halbfiguren des heil. Petrus und eines ritterlichen Heiligen stehen; unterwärts, in einem blumenartigen Abschnitt, sieht man die Figur eines knieenden Mönches. Bei den kleinen Dimensionen kann hier natürlich von der Durchführung des Details wenig die Rede sein; doch ist die Gewandung an den genannten Figuren mit schönen edlen Motiven und in einer trefflich massenhaften Weise angelegt; auch bemerkt man an den Köpfen eine eigenthümliche, dem äginetischen Style der antiken Kunst verwandte Bildung der Gesichtszüge (die überhaupt in der Zeit des dreizehnten Jahrhunderts an deutschen Arbeiten häufig gefunden wird). Die Arbeit an diesem kleinen Werke ist überaus gediegen und sauber; Alles ist höchst bestimmt und mit Feinheit bezeichnet, das Relief in trefflicher Fülle hervorgehoben. Dies Siegel ist also zugleich auch für die Entwicklung der Technik des Stempelschneidens jener Periode ein wichtiges Zeugnis: — es ist noch eine ganze Reihe ähnlich componirter geistlicher Siegel vorhanden, die indess sämmtlich bedeutend unter dem genannten stehen. — Ein kleines
26. Siegel des Bischofes Everhard von Münster, reg. 1272 — 1301 (No. CXVIII.), welches wiederum die sitzende Figur des Bischofes enthält, ermangelt, wie die früher genannten, noch eines richtigen Körper-Verhältnisses, zeigt aber in der Gewandung ebenfalls eine edel

gemessene Anlage. — So auch ein Siegel der Aebtissin 27.
 Irmegard von Herford, die im J. 1292 urkundlich ge-
 nannt wird (No. CCXVI.); hier ist zugleich, bei min-
 der bedeutender Ausführung, ein besseres Verhältniß
 der Figur erstrebt. — Endlich gehört hierher auch noch 28.
 das Siegel des Erzbischofes Mathias von Mainz, der
 am Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts lebte (No. CIX.).
 Dies enthält die Figur des heiligen Martin, welche in
 einer edel statuarischen Weise angelegt ist.

Mit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zeigt
 sich in der Darstellung der Figuren ein eigenthümlicher
 Typus, der im weiteren Verlauf desselben sich vollstän-
 dig ausbildet und diesem ganzen Zeitraum ein beson-
 deres Gepräge giebt. Die Gestalten erhalten eine mehr
 oder minder geschweifte Haltung; das Weichgeschwun-
 gene in den Linien und in den Massen der Gewandung
 tritt mit noch größserer Bedeutsamkeit hervor; die
 Säume der Gewänder bewegen sich in zierlich geschlän-
 gelten Linien. Unter den Siegeln aus dem Anfange
 dieses Jahrhunderts nenne ich zunächst eine Reihen-
 folge, welche mit den Figuren sitzender Bischöfe verse-
 hen ist.

Das frühste von diesen ist das Siegel des Bischofes 29.
 Otto von Münster, reg. 1301—8 (No. CXIX.), wel-
 ches zwar klein und von ziemlich roher Arbeit ist, je-
 doch die Hinneigung zu der neuen Richtung bereits be-
 stimmt erkennen läßt. — Mehr noch entspricht der letz- 30.
 tern das Siegel des Bischofes Gotfried von Minden,
 reg. 1305—24 (No. CXIV.) — Das Siegel des Bischofes 31.
 Ludwig von Münster, reg. 1310—57 (No. CXX.),
 läßt in der Gewandung der dargestellten Figur, die mit
 Feinheit und lebendigem Sinn durchgeführt ist, die vor-
 hin besprochenen Eigenthümlichkeiten vollständig her-
 vortreten; in der Figur zeigt sich hier zugleich das
 Streben nach richtigerem Verhältniß, im Gesicht bereits
 nach portrait-artiger Auffassung. — Minder bedeutend 32.

- in der Ausführung, aber eben so charakteristisch für die Zeit, ist das Siegel des Bischofes Bernhard V. von Paderborn, reg. 1321—41 (No. CXXXVII.). —
33. trefflich ist das Siegel des Bischofes Gotfried von Osnabrück, reg. 1322—49 (No. CXXVIII.). Die Ausführung des Details ist hier sehr fein, die Gewandung ungemein edel und ohne das manierirte Wesen, wozu die in Rede stehende Ausbildung des germanischen Styles häufig Veranlassung giebt, behandelt; sie ist in schönen Massen angelegt und auf eine gewisse, contrastirende Bewegung der Falten berechnet. —
34. Neben diesen Siegeln ist sodann auch ein großes Majestätssiegel Kaiser Ludwigs des Baiern, reg. 1314—47 (No. II.), anzuführen. Es stellt den Kaiser thronend, vor einer gothischen Architektur, dar. Ohne sonderlich geistreiche Ausführung, ohne ein richtigeres Verhältniß in der Figur, sieht man doch auch hier in den Falten der Gewandung das Bestreben, einzelne kräftigere Massen mit Sorgfalt hervorzuarbeiten.

- Dieselbe Richtung spricht sich ferner in verschiedenen kleineren Siegeln derselben und der nächstfolgenden Zeit aus, welche zumeist stehende weibliche Gestalten enthalten. Eins der frühern unter diesen ist
35. das der Gräfin Margaretha von Ravensberg, Gemahlin des Grafen Otto IV., welcher 1312—39 regierte (No. XCII., XCIII.). Es ist ein Rundsiegel dessen Umschreibung, innerhalb der Umschrift, rosettenartig aus acht Halbkreisen zusammengesetzt ist. In der Mitte steht die Figur der Gräfin, trefflich statuarisch aufgefaßt, die Gewandung mit wohlgedachten Motiven, ohne ebenfalls die künstlerische Richtung der Zeit manieristisch zu übertreiben. Außerdem ist aber auch das Ganze der Darstellung eigenthümlich anziehend. Der Grund wird, teppichartig, durch die Zweige eines blühenden Rosenbaumes ausgefüllt; darin sieht man zwei Wappenschilder, und zwei Hündchen zu den Seiten der Dame, deren

- eins sie mit der Rechten streichelt, während sie auf der Linken einen Falken trägt. — Gleichzeitig ist das Siegel der Aebtissin Lisa von Freckenhorst, geb. Gräfin von Bentheim, die in Urkunden in den Jahren 1326 und 27 vorkommt (No. CCIV.). Hier tritt wiederum das Geschweifte der Stellung mehr hervor, während im Uebrigen auch hier das statuarische Element gut aufgefaßt ist. — In dem Siegel einer Nachfolgerin der letztern, der Aebtissin Catharina von Freckenhorst, geb. von Weingarden, in Urkunden von 1332—60 genannt (No. CCV.), steht die Figur der Aebtissin unter einem gothischen Tabernakel; sie zeichnet sich durch großartig noble und schlichte Motive der Gewandung eigenthümlich aus, während die Ausführung, wie die des vorigen Siegels, nicht sonderlich fein gehalten ist. — Trefflich ist ferner das Siegel der Aebtissin Lutgard von Herford, reg. 1326—56, welches in zwölf Exemplaren (No. CCXVIII—CCXXIX.) vorhanden ist. Hier ist die Aebtissin, unter einer gothischen Architektur, sitzend dargestellt, ebenfalls noch ohne eing genügend richtiges Körperverhältniß, aber von zarterer Ausführung, mit einer feinen und ziemlich bewegten, doch nicht ins Kleinliche gehenden Behandlung des Gewandes. — Das Siegel des Abtes Bernhard von Marienfeld, reg. 1344—57 (No. CLXIV.) enthält die stehende Figur des Geistlichen unter einem gothischen Tabernakel, dessen Gewandung in einer sehr gefällig statuarischen Weise angelegt und in gemessenen weichen Linien behandelt ist. — Das schönste von all diesen kleineren Siegeln aber ist das der Aebtissin Lisa von Herford, geb. Edlen v. d. Berge, die um 1368 lebte (No. CCXXX—CCXXXII.). Unter einem Tabernakel von sehr geschmackvoller gothischer Bildung steht hier die Gestalt der Aebtissin in einer nur sehr wenig geschweiften Stellung; der Mantel, den sie mit der rechten Hand zusammenfaßt, fällt in ungemein schönen und edlen Li-

nien herab. Die Arbeit ist höchst sauber und zierlich.

- Neue Entwicklungsmomente treten, wie oben bereits bemerkt, im fünfzehnten Jahrhundert durch das Streben nach größerer Naturwahrheit hinzn. Unter den
41. hieher gehörigen Siegeln ist zuerst ein großes Majestätssiegel des Kaisers Sigismund (No. III.) zu nennen. Dasselbe stellt den Kaiser unter der Bogenöffnung einer reichen gothischen Architektur sitzend dar. Alles Detail und Ornament an dieser, sowie die téppichartigen Verzierungen des Grundes sind sehr sauber gearbeitet. Was das Verhältniß der Figur anbetrifft, so erscheint der Oberkörper, bei eigenthümlich schmalen Schultern (wie u. a. in der gleichzeitigen Cölner Malerschule), zwar noch immer etwas zu lang; dabei aber sind die Linien der Gewandung bereits mit einem feinen Verständniß der Form gebildet. Sigismund regierte von 1411—37; auf den sechs kleinen Wappenschildern, welche die Figur umgeben, ist indess der deutsche Reichsadler, welcher im J. 1433 ausschließlich doppelt gebildet wird, noch von einfacher Form, so daß hiernach die Anfertigung des Siegels zwischen 1411—33 fällt. —
42. Nächst dem eben besprochenen ist ein kaiserliches Sekretsiegel (No. IV.), welches ebenfalls dem Kaiser Sigismund anzugehören scheint, anzuführen. Es enthält die Halbfigur des Kaisers, in welcher die Formen voller gebildet sind und die Gewandung freier, zugleich aber auch schon mit einer Hinneigung zu jener mehr geschnittenen Weise, die in der spätern Zeit des Jahrhunderts vorherrschend wird, behandelt ist.

- An diese reihen sich einige Siegel von Aebtissinnen
43. von Freckenhorst. Das Siegel der Aebtissin Anna, geb. Gräfin von Plesse, in Urkunden von 1426—55 genannt (No. CCVII.), enthält, unter gothischem Tabernakel, freilich nur eine sehr kleine Figur, an der man aber sowohl noch das weich Geschweifte in den Linien der

Gewandung, wie in der Gestalt ebenfalls die Neigung zu lebendigerer Fülle der Form wahrnimmt. — Eigenthümlich interessant ist das Siegel der Aebtissin Maria, geb. Gräfin von Tecklenburg, die in Urkunden von 1477—1517 genannt wird und 1527 starb (No. CCVIII.). Auch hier steht die Figur unter einem gothischen Tabernakel und ist ebenfalls klein, in der Ausführung sogar unansehnlich; dabei aber zeigen die Motive der Gewandung wiederum eine treffliche Durchbildung ebendesselben germanischen Styles, und zwar so, daß sie auf eine nicht zu verläugnende Weise an die in ihrer Art trefflichen Arbeiten des älteren Hermann Vischer von Nürnberg (Vaters von Peter Vischer) erinnern *). — In ähnlicher Weise, und für den langen Fortbestand dieses sogenannten germanischen Styles ein wichtiges Zeugniß, erscheint das Siegel der Aebtissin Agnes, geb. Gräfin von Limburg, reg. 1527—70 (No. CCIX.); doch hat hier die Figur ein schwereres Verhältniß, auch ist die Arbeit roher. — Ja sogar das Siegel der Aebtissin Margaretha, geb. Gräfin v. d. Lippe, reg. 1570—78 (No. CCX.), entspricht noch den Haupttypen dieses Styles. Es enthält, unter einem barock gothischen Tabernakel mit gewundenen Säulen, die Gestalt eines bärtigen Priesters, dessen Körperverhältniß aber ebenfalls ziemlich gedrückt erscheint. Diese Arbeit reiht sich somit denjenigen Arbeiten an, von denen erst in einem

*) Ich habe hier das bronzene Taufbecken Hermann Vischer's vom J. 1457 in der Stadtkirche zu Wittenberg, und zwar vornehmlich die vier Apostelfiguren an den Pfeilern, welche dasselbe stützen, im Sinne. Vergl. hierüber meine Abhandlung im „Museum, Blätter für bildende Kunst,“ 1837, S. 37. Der dort nachgewiesene Zusammenhang der Kunstrichtung Peter Vischer's mit der älteren deutschen Plastik (im Gegensatz gegen diejenige Meinung, welche dieselbe vorzugsweise aus italienischen Studien hervorgehen läßt) erhält durch viele Werke der Kunstkammer, in denen sich dieser Zusammenhang stufenweise darlegt, eine erfreuliche Bestätigung.

- später folgenden Abschnitt (n. 272 ff.) die Rede sein kann. — Unter den Siegeln des fünfzehnten Jahrhunderts ist schliesslich noch das des Abtes Andreas von St. Pantaleon in Köln (No. CLIII.) zu nennen, welches, als ein sehr seltenes Beispiel, die specielle Jahresbezeichnung 1491 trägt. Unter einem Tabernakel von sehr zierlicher und reich durchgebildeter gothischer Architektur sieht man hier die Figur des Abtes mit Krummstab und Buch stehen. Die Arbeit ist fein und etwas scharf. In der Gewandung bemerkt man hier, die Motive des germanischen Styles verlassend, bereits scharfgeschnittene und härtere Linien.

Mit Absicht sind unter den bisher betrachteten Siegelbildern nur solche namhaft gemacht, in denen die dargestellten Figuren mit einer mehr oder minder reichen Gewandung versehen erscheinen, indem sich in dieser — bei einer noch unvollendeten Kunst — die Styl-Unterschiede sicherer auffassen lassen; während da, wo es mehr nur auf die einfachen Linien der körperlichen Gestalt und ausserdem etwa auf den Schmuck an Wappen und anderen Dingen ankommt, diese Unterschiede nicht in gleicher Klarheit hervortreten. Dies ist vorzugsweise der Fall bei den Reitersiegeln, dergleichen der höhere Adel führte. Doch kann man wenigstens in allgemeinen Beziehungen auch an ihnen ähnliche Stadien der künstlerischen Entwicklung verfolgen; wir belegen dies durch einige charakteristische Beispiele.

48. Unter den Siegeln des dreizehnten Jahrhunderts ist u. a. das des Grafen Bernhard von der Lippe anzuführen, welches in vier Exemplaren (No. XXXIII—XXXVI.) vorhanden ist, und deren eines von einer Urkunde vom J. 1231 herrührt. Dies zeigt jedoch die Typen des germanischen Styles noch in einer ziemlich ungeschickten Behandlung. — Interessanter ist das Siegel des Grafen Adolph von der Mark, gest. 1249

(No. XL.), besonders durch die beabsichtigte feine Ausführung, der es aber noch an Sicherheit in der Führung der Linien fehlt, sowie auch die Arbeit noch etwas ziemlich scharf Geritztes hat. Das Pferd ist (wie gewöhnlich in den Reitersiegeln) ohne sonderliches Leben; der Wappenrock und die langflatternden Pferdedecken, deren Falten indess ziemlich schwunglos gezeichnet sind, haben eine fein carrirte Verzierung, wodurch das Ganze eigenthümlich reich erscheint.

Die interessanteren Reitersiegel gehören dem vier- 50.
zehnten Jahrhundert an. Als eins der frühesten ist unter diesen das des Ritters Hermann von Münster (No. CCCLXXVIII.) zu nennen, mit welchem sich anderweitig eine Urkunde vom J. 1303 unterzeichnet vorfindet. Das Ganze ist ansprechend lebendig gefasst, besonders die Figur des Ritters; auch das Pferd ist besser, als man es gewöhnlich findet. Das Siegel ist übrigens für die Geschichte der Siegelkunde höchst merkwürdig, indem es das einzige bekannte Beispiel vom Gebrauche des Reitersiegels bei einer Person niedern Adels (dessen Siegel durchweg nur aus den Wappen bestehen) ausmacht. — Auch das Siegel des Gra- 51.
fen Otto IV. von Ravensberg, gest. 1329, das in fünf Exemplaren (No. XLIV—XLVIII.) vorhanden ist, zeichnet sich durch die tüchtige Fassung des Ganzen und die einfach solide Behandlung aus. Eins der genannten Exemplare ist, was ebenfalls als seltene Erscheinung angeführt werden muß, mit einem gleich großen Contrasiegel versehen. — Das Siegel des Grafen Bernhard 52.
von Ravensberg, reg. 1329—46 (No. L.), zeigt eine mehr als gewöhnlich bewegte Darstellung, indem der Ritter mit geschwungenem Schwerte vorwärts reitet. Diese lebhaftere Bewegung ist gut ausgedrückt, das Pferd aber wieder sehr schlecht. In dem Faltenwurf der Pferdedecken erkennt man die weicheren Typen der Zeit. — Aehnliches Streben nach bewegterer Dar- 53.

stellung sieht man auf dem Siegel des Edlen Bernhard von der Lippe, um 1358 (No. XXXVIII und XXXIX.). Zwar in auffallend kleinem Verhältnisse, aber leicht und lebendig sitzt hier der Ritter auf dem Pferde, dessen Decken zierlich im Winde flattern. Die Ausführung ist sauber, wenn auch wiederum etwas scharf geritzt. —

54. So ist aus derselben Zeit auch das Siegel des Ruprecht, Pfalzgrafen vom Rhein und Herzoges von Baiern, zu nennen, welches einer Urkunde vom J. 1349 angehört hat (No. VII.). Leichte Haltung des Ritters, frei flatternde und sorgfältig gearbeitete Pferddecke, ein phantastisch schöner Helmschmuck geben auch dieser Arbeit ein namhaftes Interesse.

Die von Corporationen geführten Siegel können hier natürlich weniger in Betracht kommen, indem sie, die sich nicht an die Lebenszeit einzelner Personen anschließen, keinen bestimmten historischen Anhaltspunkt gewähren. Zugleich sind sie für die gegenwärtige Uebersicht auch dadurch von geringerer Bedeutsamkeit, daß sie zumeist — sowohl die Siegel geistlicher Corporationen, in denen in der Regel heilige Figuren enthalten sind, als auch die Siegel bürgerlicher Corporationen, die gewöhnlich durch architektonische Darstellungen, zum Theil mit Wappen- oder Heiligenbildern verbunden, ausgefüllt werden — einen mehr untergeordneten Kunstwerth haben.

55. Als besonders interessant ist unter den städtischen Siegeln nur das der Stadt Boppard (No. DXXXVII.) anzuführen, welches dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören scheint. Es enthält die Seitenansicht einer Kirche byzantinischen Styles: neben dem Chor, welcher in einer mehreckigen Form schließt (also die Uebergangszeit aus dem Byzantinischen ins Gothische bezeichnet), zwei viereckige Thürme; auf der Spitze des Daches über dem (nicht dargestellten) westlichen Giebel die Figur eines großen Vogels; unter den Fenstern des Schiffes die Inschrift „S. Severus“. Die Kirche er-

scheint von einer kreisrunden Mauer umgeben, in deren Portal, vorn, die Gestalt eines heiligen Bischofes sichtbar wird. Das Ganze ist vortrefflich, in stark erhabenem Relief, gearbeitet.

So sind endlich auch die zahlreichen Siegel, welche nur Wappen enthalten, für den vorliegenden Zweck wenig brauchbar, indem natürlich die Styl-Unterschiede an ihnen nur in einzelnen Fällen bestimmt hervortreten können. Nur Beispiels halber mögen einige Siegel mit Wappenadlern genannt werden. Eins derselben, das des Grafen Heinrich von Arnsberg, der in Urkunden vom J. 1145 — 93 genannt wird (No. XV.), zeigt die Figur des Adlers in einer streng ornamentistischen, tüchtigen Weise behandelt; sehr wichtig ist dies Siegel für die Geschichte der Sphragistik als eins der ältesten bekannten Dynasten-Siegel. Die Siegel der Grafen von Rietberg, das des Grafen Conrad, gest. 1273 (No. LIII), und vornehmlich das des Grafen Otto, gest. 1347 (No. LIV.), zeichnen sich ebenfalls durch eine schöne Stylisirung der freien Naturform aus. U. a. m.

2. Schnitzwerke

und einige andre Arbeiten germanischen Styles.

Unter diesen Werken dürfte als das älteste der vorhandenen eine wunderliche kleine Elfenbein-Gruppe von $3\frac{1}{4}$ Zoll Höhe anzuführen sein, welche in ihrem Ensemble ungefähr die Gestalt eines Knaufes hat und wahrscheinlich irgendwie als Aufsatz diente. Sie stellt einen Fürsten dar, welcher auf seinem Throne sitzt und in der Rechten das Schwert, auf der Linken einen Falken hält. Hinterwärts umgiebt ihn eine dichtgedrängte Schaar von Krieger, so daß die äußeren von diesen nur relief-

artig hervortreten, während von den übrigen nichts als das Obertheil der Köpfe angedeutet ist. Die Krieger tragen Kettenpanzer (auch Kettenhauben statt der Helme), Waffenröcke und große dreieckige Schilde, eine Weise der Rüstung, welche besonders gegen den Schluß des zwölften und in der früheren Zeit des dreizehnten Jahrhunderts häufig vorkommt. Die Anlage der Gruppe zeigt den germanischen Styl noch erst in den allgemeinsten Motiven, die Ausführung ist sehr roh, unförmlich und plump. Jedenfalls dürfte sie noch in die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gehören *).

60. Von ähnlichem Gesamt-Eindruck, obschon von ungleich besserer Ausführung, sind zwei andre kleine Arbeiten, deren jede die Gestalt eines Bischofes, auf einem Lehnssessel sitzend, die Rechte schwörend erhoben und in der Linken den Bischofstab, darstellt. Die Haltung beider ist sehr zusammengedrückt, die Composition somit ziemlich schwerfällig; in der Gewandung jedoch, in den vollen und weich gebrochenen Linien der Falten läßt sich hier der germanische Styl bereits in seiner weiteren Ausbildung erkennen.

Mit Ausnahme der ebengenannten bestehen fast alle

*) Die Arbeit soll, angeblicher Weise, aus Brandenburg herkommen und den König Heinrich den Vogler darstellen. Eine zweite ganz ähnliche Gruppe, offenbar das Gegenstück zu dieser und von ihr nur durch eine etwas abweichende Anordnung der Gewandung, so wie dadurch unterschieden, daß das Schwert des Fürsten abgebrochen ist, wurde in Ober-Italien (in der Grafschaft Collalto, nahe am trevischen Gebiete) gefunden. Letztere hat der Italiener Anselmo Costadoni in seiner *Raccolta d'opusculi scientifici*, P. XLV., abgebildet und auch hier die Meinung ausgesprochen, daß in ihr Heinrich der Vogler vorgestellt sei. Diese Meinung ist indess bereits in der „Sammlung einiger ausgesuchten Stücke der Gesellschaft der freyen Künste zu Leipzig, Leipzig 1754. 8. S. 482,“ (wobei zugleich ein Nachstich der Abbildung des italienischen Bildwerkes gegeben wird) durch R. von Bü-nau widerlegt worden.

Darstellungen des germanischen Styles aus Reliefarbeiten in Elfenbein, welche theils zu dem Zweck kleiner tragbarer Altärchen, theils vielleicht zur Ausschmückung verschiedener Gegenstände (etwa von Büchern, Reliquienkästchen oder dergl.) gearbeitet sind. Sie scheinen der Mehrzahl nach dem vierzehnten Jahrhundert anzugehören, indem die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Styles in ihnen bereits im Allgemeinen vollständig entwickelt sind.

Als weniger bedeutende Arbeiten, vielleicht zu den 61. früheren Erzeugnissen dieses Styles gehörig, sind ein Paar Täfelchen anzuführen, auf denen die Anbetung der Könige dargestellt ist. (Auf der Rückseite des größeren Täfelchens ist ein Relief des h. Georg enthalten).

— Interessanter sind zwei andre Platten, deren jede in 62. der Mitte die Madonna mit dem Kinde, stehend, und zu ihren Seiten zwei weibliche Heilige enthält. Die eine von diesen Platten, oberwärts mit drei zierlichen Spitzbögen bekrönt, zeigt die Figuren in stärkerem Relief; die Ausführung in ihr ist sehr sauber, auch werden einige gute Motive in der Gewandung bemerklich, doch sind die Körper in jener manierirt geschweiften Stellung gehalten, welche leider die anziehenderen Eigenthümlichkeiten des germanischen Styles nicht selten verdirbt. Die andre Darstellung, durch drei gothische 63. Giebel mit Rundbögen bekrönt, hat ein flacheres Relief und ist minder fein ausgeführt; dagegen sind die Gestalten von schönen, schlanken Verhältnissen und die Linien der Gewandung in meisterhafter Trefflichkeit angeordnet.

In verhältnißmässig nicht ganz unbedeutender Grö- 64. ße sieht man eine Gruppe von zwei Relieffiguren (5 Zoll hoch), hinter denen der Grund gegenwärtig fehlt. Es sind Christus und Maria, nebeneinander auf dem Throne sitzend, und in jener Geberde, welche ihnen bei den Darstellungen des Weltgerichtes häufig gegeben wird.

Christus, das Buch in der Linken, hat die Rechte schwörend erhoben; Maria, die Hände faltend, wendet sich fürbittend zu ihm. Die Arbeit ist nicht sonderlich fein ausgeführt, aber auch sie mit all den schönen und großartigen Linien der Gewandung, zu denen der germanische Styl Anlaß giebt. Ein eigenthümliches Interesse gewährt diese Arbeit noch dadurch, daß ihre Bemalung erhalten ist (während bei andren Werken der Art sich zumeist nur noch geringe Spuren einer solchen zu zeigen pflegen), und daß man somit, was die Grenzen der Bemalung bei mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten anbetrifft, ein sicheres Beispiel vor sich hat. In der Hauptmasse erscheint durchaus das reine Elfenbein; die Farbe dient nur zur Verzierung und zur Sonderung und Bezeichnung einzelner Theile. So ist der Thron, auf dem die Gestalten sitzen, roth, das Unterfutter der Mäntel grün gefärbt. Reich ornamentirte Goldsäume umgeben rings die Ränder der Mäntel; Haare und Kronen sind ebenfalls vergoldet, und außerdem noch Mund und Augen durch entsprechende Farbe bezeichnet. Das Gold hat gegenwärtig einen stark braunen Farbenton angenommen.

65. In die Klasse jener tragbaren Altärchen gehört zunächst ein Diptychon, aus zwei Tafeln von ebenfalls nicht unbedeutender Dimension bestehend. (Eine jede der letzteren mißt 8 Zoll in der Höhe und $4\frac{3}{4}$ Zoll in der Breite.) Auf den inneren Flächen derselben sind je drei reich componirte Hautreliefs enthalten, deren jedes durch eine Reihe zierlich gothischer Bögen bekrönt wird. Sie stellen die Leidensgeschichte dar, und zwar nach folgender Eintheilung: 1) Die Erweckung des Lazarus und Christi Einzug in Jerusalem, beide Gegenstände ohne Trennung nebeneinander. 2) Die Fußwaschung. 3) Das Abendmahl. 4) Christus am Oelberge. 5) Judas Verrath und Tod. (Er hängt seitwärts, neben der Darstellung des Verrathes, an einem Baum, und die

Eingeweide brechen aus seinem Leibe hervor.) 6) Die Kreuzigung; ein Fürst kniet zur Seite des gekreuzigten Erlösers. Manche gutgedachte Einzelheiten machen sich in diesen Compositionen bemerklich, wie z. B. in der Fußwaschung das Sträuben des Petrus und die Bewegung eines andern Jüngers, der sich die Füße entblößt, — in der Darstellung des Oelberges die schlafenden Jünger, — in der letzten Darstellung die in Ohnmacht sinkende Maria. Doch fehlt es im Ganzen, wenn auch nicht an Fleiß, so doch an eigentlicher Zartheit des Gefühles und es tritt mehr eine handwerksmäßige Manier hervor.

Ein kleines Triptychon (d. h. ein Mittelfeld mit 66. zwei beweglichen Flügeln), oberwärts mit gothischen Bögen und Giebeln bekrönt, enthält Darstellungen eines mehr symbolischen Inhalts. In dem Mittelfelde sieht man den Erlöser am Baume des Kreuzes, die Hände unter der Brust gekreuzt. Zwei Halbfiguren über dem Kreuzstamme halten die Dornenkrone und die Nägel. Unterwärts sieht man auf beiden Seiten des Kreuzes Gruppen mit verschiedenem Geräth, zwei Personen mit dem Kleide Christi. Auf dem linken Flügel steht die Mater dolorosa mit dem Schwerte im Herzen, zwei klagende weibliche Figuren und eine knieende mit einer Krone auf dem Haupte (ohne Zweifel die Bestellerin der Arbeit) neben ihr; oberwärts ist das Christushaupt und das Schweißstuch angebracht. Auf dem rechten Flügel stehen wiederum drei Klagende; über ihnen ist die Leiter (vermuthlich auf die Abnahme vom Kreuz hindeutend), auf welcher man, höchlich naiv, zwei menschliche Füße in ihrer Unteransicht bemerkt. Die Arbeit des Ganzen ist ziemlich roh und dürfte vielleicht noch dem dreizehnten Jahrhunderte angehören. Viele Schmucktheile erscheinen braun gefärbt, was ohne Zweifel wiederum die Spur einer ehemaligen Vergoldung derselben ist.

67. Ein drittes Altärchen ist eine Arbeit von größter Anmuth und läßt den germanischen Styl in seiner zierlichsten Vollendung erkennen. Den mittleren Theil desselben bildet ein offenes Tabernakel ($6\frac{1}{4}$ Zoll hoch) von ziemlich schlichter gothischer Architektur, welches nach vorn auf zwei schlanken Säulchen ruht. In diesem Tabernakel steht die Maria mit dem Kinde, in Hautrelief oder richtiger als freie Statuette gearbeitet, die nur am Rücken mit der Platte des Grundes zusammenhängt. Auch in dieser Figur verläugnet sich allerdings nicht das typisch Wiederkehrende des germanischen Styles; die Stellung ist etwas geschweift, die Falten sind in der Weise gezogen, wie man es gewöhnlich bei den Madonnenstatuen der Zeit wahrnimmt. Dabei aber ist Alles mit außerordentlicher Zartheit empfunden, in schönstem Adel und Ebenmaasse durchgeführt; auch tritt in der Gewandung bereits ein stoffliches Element hervor. Das Gesicht, gleichfalls zwar noch von einer gewissen typischen Bildung, hat dessenungeachtet einen ungemein zarten und lieblichen Ausdruck. An jeder Seite des Tabernakels sind Doppelflügel angebracht, welche dasselbe an den Seiten und von vorn zu umschließen dienen. Sie enthalten vier kleinere Darstellungen in flachem Relief: die Verkündigung, die Geburt Christi, die heil. drei Könige und die Darstellung im Tempel. Die Ausführung dieser Reliefs ist sehr schlicht, aber ebenfalls sauber und ohne Manier. Die Unterfütter der Gewänder zeigen, an den Reliefs wie an der Statuette, gegenwärtig einen gelblichen Farbenton.
68. Mehr dekorativ als die bisher angeführten Gegenstände erscheinen die Figuren, welche in der mit Laubwerk geschmückten Krone eines elfenbeinernen Bischofstabes (aus der Abtei Liesborn in Westphalen stammend) enthaltend sind. Diese bilden eine frei durchbrochene Arbeit; auf der einen Seite Maria mit dem Kinde zwischen zwei anbetenden Engeln, auf der andern der ge-

kreuzigte Heiland zwischen Maria und Johannes. Die Arbeit, wenn auch nicht ohne handwerksmäßige Manier, ist doch sauber ausgeführt und fügt sich dem geschmackvollen Ganzen als ein anmuthiger Zierrath an.

Ein, aus drei Stücken zusammengesetztes Elfenbeinrelief enthält in der Mitte eine Darstellung Christi, der mit ausgebreiteten Armen im Grabe steht (was die Italiener „Pietà“ nennen); zu seinen Seiten Maria und Johannes, beide in ruhig trauernder Stellung. Dies Werkchen unterscheidet sich von den vorgenannten Arbeiten germanischen Styles wesentlich; während jene vielleicht ohne Ausnahme der deutschen Kunst angehören dürften, scheint das in Rede stehende in Italien, und zwar zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts, gefertigt zu sein. Das Ganze hat nichts mehr von den oft manierirten Elementen, die in der deutschen Kunst des vierzehnten Jahrhunderts vorherrschen; die Arbeit zeigt, ohne gerade sonderlich fein zu sein, ein schönes lauterer Gefühl, und besonders die Maria ist von großem Adel in der Stellung und vorzüglich ansprechenden Motiven des Faltenwurfes; die Figur des Johannes ist leider etwas beschädigt. Auch die, wenn nicht ursprüngliche, so doch alte Umfassung des Stückes mit einem musivisch gearbeiteten Rahmen und Giebel, dergleichen ausschließlich der italienischen Kunst anzugehören pflegt, deutet hier auf das genannte Lokal hin. — 69.

Einige Darstellungen, ihrem Inhalte nach seltener als die bisher besprochenen, beziehen sich nicht auf religiöse, sondern auf weltliche Gegenstände, und vornehmlich ist es das Gebiet der Minne, welches hier, wie in den Minneliedern jener schönen Zeit, zu mannigfachen Bildern Veranlassung giebt. Zuvörderst mag unter diesen ein Elfenbein-Medaillon (3 $\frac{3}{8}$ Zoll im Durchmesser) genannt werden, an dessen oberem Rande zwei Drachen angebracht sind. Dasselbe enthält die Darstellung eines Turnieres. Zwei geharnischte Ritter, den Reiter- 70.

bildern auf den Siegeln jener Zeit ganz ähnlich, sprengen mit ihren Lanzen gegen einander an; hinter ihnen, in den Ecken, werden zwei Posaunenbläser sichtbar. Oberwärts ist der Balkon mit den Zuschauern, welche auf mannigfache Weise ihre Theilnahme an dem Kampfspele ausdrücken; eine Dame in der Mitte hält den Kranz für den Sieger in ihrer Hand. Die Ausführung dieser kleinen Arbeit ist übrigens ziemlich roh.

71. Höchst anmuthvoll, fein gearbeitet und mit eigenthümlich lebenswürdigem Gefühle durchgeführt ist dagegen ein andres kleines Relief (etwas über 3 Zoll hoch und 2 Zoll breit), welches früher vielleicht den Deckel irgend einer kostbaren Handschrift von Minneliedern geschmückt hat. Unter einer reichen gothischen Architektur, auf einer sauber durchbrochenen Bank, sitzt zur Rechten eine Jungfrau, welche Blumen auf ihrem Schooße und einen Kranz in der Hand hat, an dem sie zu winden beschäftigt scheint. Ihr entgegengewandt, zur Linken, sitzt ein Jüngling, die Beine übereinandergeschlagen, die linke Hand auf das Knie gestützt, die rechte mit aufgerichtetem Zeigefinger wie in lebhaftem Gespräche gegen die Dame erhoben. Die Architektur über ihnen bildet zwei gothische Giebel mit zierlich ornamentirten rundbogigen Füllungen. Zwischen den Giebeln, auf einem Throne, sitzt eine kleine weibliche Gestalt, gekrönt, mit Flügeln, in den Händen zwei Pfeile, deren Spitzen auf die Beiden unten gerichtet sind, — ohne Zweifel Frau Minne selbst, wie die Dichter des Mittelalters die Göttin der Liebe zu personificiren liebten. In den beiden äußeren Ecken gewahrt man noch zwei andere kleine Figuren im Kostüm der Engel, von denen die eine auf einer Hand-Orgel, die andre auf der Laute spielt. Zu bemerken ist, daß diese ungemein zarte Arbeit durchbrochen, d. h. auf einem anderweitigen Grunde (gegenwärtig auf einer Holzplatte) aufgelegt ist, welcher früher ohne Zweifel, um das Ganze kräfti-

ger hervorzuheben, mit einem farbigen Ueberzuge versehen war.

Zu den Arbeiten dieser Art gehören sodann zwei Kästen, welche an ihren Seitenwänden mit Elfenbein-Reliefs umgeben sind; die Arbeit an beiden ist noch sehr einfach, sogar roh, und man dürfte sie vielleicht noch als Produkte des dreizehnten Jahrhunderts betrachten können. Der grössere von diesen Kästen ist auf jeder Langseite mit fünf, auf jeder schmalen Seite mit zwei Platten versehen. Auf jeder einzelnen Platte sieht man entweder zwei Frauen, oder einen Mann mit einer Frau, welche theils schlicht, theils wie im Gespräch nebeneinander stehen, dargestellt. Der Grund ist architektur-artig behandelt, die Ecken des Kastens sind als Thürmchen ausgebildet. — Der kleinere Kasten hat ebenfalls je zwei Platten auf den schmalen, aber nur je drei Platten auf den Langseiten. Die Darstellungen sind ähnlich, auch überall zwei Personen neben einander, doch ist die Auffassung belebter, indem die Gestalten sich zum Theil umfassen, die Ausführung aber noch roher. Der Grund dieser Darstellungen ist landschaftlich. Die Deckel beider Kästen sind von neuerer Arbeit. 72.

Noch zwei andre Kästchen verwandten Styles sind ausser den ebengenannten zu erwähnen, welche, wie diese, ohne Zweifel zur Aufbewahrung von Schmuckgeräthen dienten, indess aus andrem Materiale gefertigt sind. Das eine ist von Holz und mit flachem Deckel versehen ($6\frac{1}{2}$ Zoll lang, $4\frac{1}{2}$ Zoll breit, 3 Zoll hoch). Der Deckel und die Seitenwände des Kastens sind mit ziemlich leichtgeschnitzten, etwas manierirten Darstellungen, etwa aus dem Beginn des vierzehnten Jahrhunderts, geschmückt. Die Hauptdarstellung ist auf dem Deckel; in grossen gothischen Minuskeln führt dieser die Umschrift: *min. hort. dv. bis. gnadig. mir. won. ich. mich. scheden. sol. vo(n). d(ir)*. In der Mitte sieht man eine weibliche Gestalt mit weitgebreiteten Flügeln, den 74.

Oberleib nackt, um die Hüften ein Tuch geschlagen und mit Schnabelschuhen an den Füßen, — ohne Zweifel wiederum Frau Minne; sie sitzt auf dem Rücken eines knieenden bärtigen Mannes, der mit dem zierlichen Kostüme der Zeit angethan ist. Zur Rechten steht ein junges Weib, welches ein Herz darbringt, zur Linken ein älterer bärtiger Mann mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Grund des Reliefs ist Teppich-artig ausgeschnitten; ebenso der an den Seitenreliefs des Kastens. Diese enthalten, in vier Darstellungen, die verschiedenen Stadien eines Liebesverhältnisses. Auf den ersten beiden sieht man die allmähliche Annäherung eines Liebespaares, sodann die Umarmung, auf dem letzten die Trennung; Schriftrollen mit erklärenden Reimen, welche die Figuren in ihren Händen tragen, geben die nähere Bezeichnung für jede einzelne Scene. Die Auffassung dieser Darstellungen ist übrigens, wie auch die Ausführung, nicht durch ein sonderlich zartes, inniges Gefühl geleitet worden.

75. Das andere Kästchen ($5\frac{1}{4}$ Zoll lang, $2\frac{1}{2}$ Zoll breit, 4 Zoll hoch), ebenfalls von Holz, hat einen feinen Kreideüberzug, worauf verschiedene Relief-artig erhöhte und in Farben ausgeführte Darstellungen enthalten sind. Der Deckel des Kästchens ist gewölbt, der Fuß in der Form gothischer Rosetten ausgeschnitten. Der Grund zwischen den Darstellungen ist golden punktirt, diese selbst, außer den Farben, mit mannigfachen Goldzierrathen versehen. Das Kostüm der Figuren ist reich und prächtig, buntgeschlitzt, Schleppkleider und Hängeärmel, Schnabelschuhe, Behänge von Schellen (wie es scheint) u. s. w. Der eigenthümliche Schnitt des Kostüm's, der Styl der Zeichnung und der Malerei deuten mit Bestimmtheit auf das vierzehnte Jahrhundert; einzelne Motive, namentlich die Bildung der Gesichter, erinnern an den Charakter der kölnischen Malerschule. Leider sind an den erhabenen Theilen dieser Darstellungen die Far-

ben bereits mehrfach abgerieben. — Die Darstellung der Vorderseite wird durch einen Arabesken-artigen Baum in zwei Theile gesondert. Auf der rechten Seite sieht man eine Dame in einer sonderbaren Stellung, so daß man nicht wohl entscheiden kann, ob sie sitzt oder tanzt; ihr rechter Fuß ist etwas erhoben, und der grüne Strumpf wird bis zur Wade sichtbar. Ihr gegenüber, auf der linken Seite, sitzt ein ritterlicher Jüngling auf einem Kissen; sein rechter Fuß ist roth bekleidet, der linke, den er mit beiden Händen erhebt, weiß und mit einem vierfachen grünen Bande um den Knöchel umgeben. Hinter ihm steht ein zweite Dame, in weitere Gewande jungfräulich verhüllt, und legt ihm die linke Hand auf die Schulter. Auf der Darstellung, welche den gewölbten Deckel des Kästchens schmückt, sind dieselben Personen enthalten. Hier ist in der Mitte ein Springbrunnen angebracht. Auf der rechten Seite sieht man den Jüngling, indem er die zweite Dame (die auf der ersten Darstellung hinter ihm steht) umfaßt. Auf der linken Seite, zu den Beiden hinüberblickend und eine Schriftrolle in der Hand emporhaltend, steht die erste Dame. Die schmalen Seitenwände des Kästchens sind mit Kronen geschmückt. Auf der Rückwand ist ein Adler oder Falke angebracht, der eine Schriftrolle in seinen Fängen hält. — Zur Erklärung dieser Darstellungen ist vor geraumer Zeit bereits, ehe das Kästchen nach Berlin gelangt war, eine sehr ausführliche und mit mannigfach gelehrtem Apparat versehene Schrift erschienen: „Johann Georg von Eckhart: Erklärung eines alten Kleinden-Kästleins, aus dem Ebnerischen Cabinete zu Nürnberg, worauf die Verlöbniß Heinrichs Hertzogen von Sachsen und Pfalzgrafen bei Rhein mit Agnesen Pfälzsis. Erb-Princessin vorgestellet ist, etc. Nürnberg, 1725.“ (56 S. in 4.) Der Verf. bezieht, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, die Darstellungen des Kästchens auf die bekannte romantische Vermählung der Agnes von

Hohenstaufen, Nichte des Kaisers Friedrich Barbarossa, mit Heinrich, dem Sohne Heinrichs des Löwen (im J. 1194), wodurch der langjährige verderbliche Zwist beider Familien beigelegt ward. Die Vermählung wurde, ohne Wissen des Vaters der Agnes, durch ihre Mutter insgeheim zu Stande gebracht. So deutet es der Verfasser, daß bei dem dargestellten Liebespaare Niemand weiter als nur noch eine zweite Dame (die Mutter) zugegen ist. Das erste Bild stellt, nach seiner Ansicht, die Schmückung des jungen Herzogs für das Fest der Trauung dar: die Mutter der Agnes (jene Dame in ihrer halb sitzenden, halb tanzenden Stellung) habe ein Schmuckband von ihrem Beine abgelöst und dasselbe dem Bräutigam übersandt, der es, nach Unterweisung der Braut, um das eigene Bein zu legen beschäftigt sei. Die Kronen auf den beiden Seiten bezeichnen das fürstliche Geschlecht der Dargestellten. Den Vogel auf der Rückseite des Kästchens erklärt der Verfasser als einen Falken, und zwar als eine Anspielung auf die Worte der Mutter, mit denen diese dem heimkehrenden Gemahle das Geschehene zu entdecken begann: „Ich habe (so sprach sie zu ihm) einen auserwählten Falken gefangen, der über's Feld geflogen kam; einen schöneren habt ihr nie gesehen; sein braunes Haupt, seine blanke Kehle, seine langen Schwungfedern, seine gekrümmten Klauen und Schnabel geben ein gutes Zeugniß, daß ihn sein Vater auf hohem Aste auferzogen habe,“ etc. Auf der Schriftrolle, welche der Vogel in seinen Klauen hält, sieht man einen, gegenwärtig etwas verletzten Buchstaben, den der Verf. als ein A (zur Bezeichnung des Namens Agnes) liest; so auch zwei ornamentistische Figuren auf dem Grunde des Deckelbildes, die ebenfalls einem A ähnlich erscheinen. Auf der Schriftrolle, welche die als Mutter der Agnes bezeichnete Dame auf demselben Bilde hält, befindet sich ebenso eine kurze In-

schrift, welche der Verf. als „*Jot be*“ liest *) und als Got benedic (Gott segne) erklärt. Ohne uns hierauf weiter einzulassen, bemerken wir über das Ganze der Auslegung nur, daß dieselbe, was ihre Sicherheit anbetrifft, freilich auf ziemlich schwachen Füßen beruht, daß sie aber eins der anmuthigsten Ereignisse deutscher Geschichte mit diesen Darstellungen auf eine keineswegs geistlose Weise in Verbindung bringt und somit — wenigstens in Ermangelung einer bessern — dem Beschauer immerhin gar Manches zu denken giebt. Darin freilich müssen wir dem Verfasser entschieden widersprechen, daß das Kästchen aus jener Zeit stamme und etwa für die Agnes selbst gearbeitet sei. Abbildungen sämtlicher Darstellungen des Kästchens, welche deren Styl in einer ganz leidlichen Weise wiedergeben, sind der genannten Schrift beigelegt.

Den Werken der in Rede stehenden Periode sind noch einige interessante kirchliche Utensilien der Zeit anzureihen. Zunächst eine Bischofsmütze, auf deren einen Seite die Krönung Mariä, auf der andern die Verkündigung mit ziemlich roher Stickerei dargestellt ist: die Gewänder sind aus Perlen zusammengesetzt. — Sodann eine Sammtdecke, dergleichen zur Bedeckung der Reliquiengefäße dienten; sie ist mit allerlei frommen Gaben: Schaustücken, Steinen, Münzen, Ex-voto's u. s. w. behängt. Beide Stücke stammen aus Minden. — Ferner ein sehr großer goldner Finger-Ring, dessen Platte 2 Zoll im Durchmesser hat. In der Mitte derselben ist ein großer roher Saphir von herzförmiger Gestalt, umher sind kleinere Steine und Perlen eingelassen. Die ganze Arbeit zeigt Begehren nach Pracht, aber zugleich ein vollkommenes Unvermögen künstlerischer Gestaltung. Auf dem Ringe selbst findet sich, mit neugothischen Majuskeln,

*) Sie muß aber ohne Zweifel als „*tot : be*“ gelesen werden.

die Inschrift: GISLB. ME. DEDS. PET. Die Schreibart der Buchstaben deutet hier, bei dem eigenthümlichen Schwanken der Formen eines und desselben Buchstaben (wie namentlich die verschiedenen D und E beweisen) auf das 13te Jahrhundert. Der Direktor der Kunstkammer ist demnach, in dem von ihm verfaßten Verzeichnisse, der Meinung, daß dieser Ring der Investitur-Ring des Erzbischofes Giselbert von Bremen sei, der zu Ende jenes Jahrhunderts lebte und dessen Stift den h. Petrus als Schutzpatron verehrte; er liest die Inschrift, mit Auflösung der Abkürzungen, also: „*Gislb(erto) me ded(it) S(anctus) Pet(rus).*“

79. Ein viertes merkwürdiges Stück ist eine Krone von vergoldetem Silber: ein breiter Ring von dünnem Silberblech, aus dem sich, einander gegenüberstehend, vier Lilien-förmige Blumen erheben; in ziemlich roher Weise mit Steinen besetzt, von denen gegenwärtig die meisten fehlen. Die Krone gehört zu denjenigen Kirchenschätzen des ehemaligen Gesamt-Cantons Basel, welche, nach dessen neuerlich erfolgter Trennung, der Landschaft Liestal zugefallen waren und im Mai d. J. 1836 öffentlich versteigert wurden. Sie soll aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts herrühren und den Leichnam der Kaiserin Anna, zweiten Gemahlin des Kaisers Rudolph von Habsburg, auf ihrem Paradebette geschmückt haben, — eine Tradition, der man, in Rücksicht auf das nahe Verhältniß des Kaisers zu dem Baseler Stifte (seine Stammgüter gehörten zu der Diöcese desselben) allerdings Glauben schenken darf.

80. Es sind ferner an dieser Stelle zwei Pergament-Blätter eines Missale von sehr großem Folio-Format zu erwähnen, welche mit Miniaturmalerei — in den großen Initial-Buchstaben und den Randverzierungen — versehen sind. Der Styl dieser Malereien deutet, bei etwas

handwerksmäßiger Behandlung, ziemlich bestimmt auf die italienische Kunst des vierzehnten Jahrhunderts, und zwar vorzugsweise auf die Schule von Siena. Auf dem einen Blatt ist, in einem grossen P, die Geburt Christi mit vielen Engeln, und unterwärts, in den Verzierungen des Randes, die Verkündigung der Hirten dargestellt; die Maria und die umschwebenden Engel erscheinen hier nicht ohne eigenthümliche Anmuth. Auf dem andern Blatte, in einem grossen R, ist die Auferstehung Christi enthalten. Diese Darstellung, besonders die Gestalt des Erlösers, hat eine grossartig feierliche Strenge; er trägt ein langes weisses Gewand mit goldnen Ornamenten; sein Kopf ist noch ganz typisch, an den Charakter der byzantinischen Kunst erinnernd, gebildet, was bekanntlich dem entschiedneren Festhalten der älteren Vorbilder von Seiten der sienesischen Kunst entsprechend ist. Die Färbung in beiden Blättern zeichnet sich durch grosses Licht und Heiterkeit aus.

Endlich gehört zu den Arbeiten derselben Periode 81. eins der merkwürdigsten Stücke, welche die Kunstkammer besitzt: der Original-Riss eines der Thürme und des halben Kirchengiebels vom Dome zu Köln, ohne Zweifel von der Hand des Baumeisters selbst, — des grössten Baumeisters christlicher Zeit, — herrührend. Er ist auf Pergament gezeichnet, unten 3 Fufs breit, 15 Fufs hoch, und, wie alle Bauzeichnungen der Art, im blossen Umriss ausgeführt, aber mit einer eigenthümlichen Tüchtigkeit und Präcision, besonders in den reichlich und geschmackvoll angebrachten Laubwerken; die für Statuen bestimmten Stellen des Risses sind vom Baumeister offen gelassen, somit an Figuren nur die wasserspeienden Thiere (die Abgüsse des Regenwassers) dargestellt. Gegenwärtig ist der Riss auf Leinwand aufgeklebt und im Wesentlichen gut erhalten; nur in dem Theile des Kirchengiebels ist eine Ergänzung nöthig geworden, zu welcher man das Vorbild eines zweiten alten Bau-

risses (von dem weiter unten die Rede sein wird) benutzt hat. Der in Rede stehende Riss wurde von Hrn. Oberbaurath Moller zu Darmstadt (dem Begründer der deutschen Architektur-Geschichte) aufgefunden und im J. 1817 Sr. Maj. dem jetztregierenden Könige von Preussen verehrt, welcher die Aufbewahrung desselben unter den Schätzen der Kunstkammer anbefahl. Ueber die Eigenthümlichkeiten des architektonischen Styles, die sich an diesem Risse vorzüglich klar entfalten und an ihm die schönste, edelste und reinste Ausbildung des gothischen Bausystems erkennen lassen, näher zu sprechen, ist hier nicht der Ort; auch ist derselbe, durch das von Hrn. Moller herausgegebene Fac-simile der Zeichnung (welches gegenwärtig bereits in einer zweiten Auflage erschienen ist), allen Freunden der Geschichte deutscher Baukunst bekannt. Wohl aber dürfte es interessant sein, hiebei einen Auszug der eignen Bemerkungen des Hrn. Moller über die Auffindung des Risses, aus den Acten der Kunstkammer, folgen zu lassen.

„Im October des Jahres 1814 (so berichtet Hr. Moller in einem Schreiben aus Darmstadt vom 17. Novbr. 1817) brachte mir der Maler Seekatz von hier, da meine Liebe für alte Baukunst bekannt ist, eine alte Pergamentzeichnung. Er hatte dieselbe bei Gelegenheit eines zumalenden Transparentes auf dem Dachboden des Gasthofes zur Traube, zerrissen und beschmutzt, unter altem Geräthe gefunden und, da der Besitzer desselben sie nicht in Anspruch nahm, sich zugeeignet. Nicht unbekannt mit dem herrlichen Gebäude des Doms zu Köln, erkannte ich mit freudiger Verwunderung den alten Bau-
riss des Portals und Thurmes und bat Herrn Seekatz, mir denselben gegen ein angemessenes Geschenk zu überlassen. Der Gedanke der nahen Gefahr des Verderbens, in welcher diese so unschätzbare Zeichnung geschwebt hatte, ergriff mich aufs Lebhafteste und erzeugte sogleich

den Entschluß, dieselbe mit gewissenhafter Treue als Fac-simile stechen zu lassen und so für immer zu retten. Zwei Jahre später war ich so glücklich, aufmerksam gemacht durch die Abbildung eines dem Kölner Domriss angehörigen Fensters in Willemin's *Monuments inédits*, dem Herren Boisserée die nöthigen Nachweisungen zu geben, wodurch es demselben glückte, durch seine Verbindungen zu Paris eine zweite auf Pergament gemachte Zeichnung des Doms zu acquiriren, welche den südlichen, zum Theil ausgeführten Thurm darstellt, während die meinige den nördlichen, nicht vorhandenen Thurm zeigt. — Das Vorstehende ist Thatsache. Ueber die Auffindung beider Risse, sowie das Verhältniß derselben zu einander, läßt sich Folgendes als nicht unwahrscheinlich annehmen. Bei genauerer Vergleichung sieht man, daß die zu Paris gefundene Zeichnung in den Beiwerken und Verzierungen weniger frei und schön gearbeitet, auch daß das Pergament, wenngleich weniger beschädigt, doch mehr abgenutzt ist, als bei der ersten. Es wird daher wahrscheinlich, daß dieses der Riss für die Arbeiter, der meinige hingegen der erste Originalriss von der Hand des Meisters ist, welcher im Archiv des Domes bewahrt wurde. Diese Wahrscheinlichkeit nimmt zu, da nach dem Lüneviller Frieden (1801) die Auswechselung der Kölnischen Archive zu Darmstadt im Gasthof zur Traube statt gefunden haben soll, mithin jener Riss von den französischen Kommissairen unbeachtet worden und zurückgelassen sein mag. Meines Erachtens ist diese Zeichnung, welche unstreitig vor dem Jahre 1240 gemacht wurde, sowohl der Trefflichkeit des Gegenstandes, als der Schönheit der Ausführung wegen, in ihrer Art einzig und unschätzbar." U. s. w.

3. Werke des 15. Jahrhunderts, zumeist Metallarbeiten.

Es finden sich wenig Arbeiten in der Kunstkammer vor, die mit Sicherheit als Werke des fünfzehnten Jahrhunderts zu bezeichnen sind. Das fünfzehnte Jahrhundert ist diejenige Periode, in welcher sich nach und nach jene scharfe, geschnittene Manier der Darstellung ausprägt, die besonders in den deutschen Holzschnitten dieser Zeit charakteristisch hervortritt und die zunächst um so mehr in die Augen fallen muß, als sie in dieser Zeit noch nicht durch eine genügende Fülle der körperlichen Form ermäßigt wird. Doch zeigen sich hierbei (wie oben bemerkt) mehrfach noch die Nachwirkungen jener weichen Motive des germanischen Styles, vornehmlich in Werken, welche dem Fache der Metallarbeit angehören, — zum Theil vielleicht aus dem Grunde, weil hier die Arbeit des Modells in dem weichen Stoffe des Thons einer solchen Behandlungsweise förderlich entgegen kam.

Die hier zu nennenden Werke des fünfzehnten Jahrhunderts sind fast sämmtlich aus den Werkstätten der Metallarbeiter hervorgegangen und geben, wenigstens zum Theil, Belege für das eben Gesagte. Die bedeutendsten derselben haben die Gestalt und Einrichtung prachtvoller Geräte.

82. Ohne eigentlich bildnerischen Schmuck erscheint zunächst ein Trinkhorn von sehr bedeutender GröÙe (im Halbkreis gebogen, dessen Sehne $1\frac{1}{2}$ Fuß beträgt), auf drei FüÙen ruhend, mit breiten Fassungen und Beschlägen von vergoldetem Silber; auf letzteren sind reiche Blättergewinde im Style des gothischen Ornaments (der italienisch-gothischen Kunst verwandt) gravirt. Am Rande liest man, in der Schrift des fünfzehnten Jahrhunderts, die Namen der heiligen drei Könige (wie dieselben sich mehrfach auf älteren Trinkhörnern zeigen); zwischen dem ersten und dem zweiten Namen

findet sich ein Wappenadler gravirt, dessen Form ebenfalls auf das fünfzehnte Jahrhundert hindeutet. Die älteren Verzeichnisse der Kunstkammer erkennen in dem Horn jedoch eine wundervwürdige Reliquie: Im J. 1665 wird dasselbe „das Horn von den heiligen 3 Königen“ genannt, — ausführlicher noch im J. 1689, als „ein Horn von den heil. 3 Königen, worin sie Weihrauch und Myrrhen, nebst einer Schaale, worinnen sie Gold geopfert haben sollen kommt aus einem Kloster in Ungarn (?)“ U.s.w. — Die im letztern angeführte Schaale ist nicht mehr vorhanden.

Sodann ist ein grosses Monstranz-förmiges Gefäß von Silber zu nennen, welches im J. 1460 von Papst Pius II. (Aeneas Sylvius, — der als Secretair auf dem Baseler Concil die Rechte der Kirchenversammlungen gegen die Päpste vertheidigt hatte) der Stadt Basel als Geschenk übersandt wurde. Es gehört (ebenso, wie die oben, No. 79., genannte Krone der Kaiserin Anna) zu den Kirchenschätzen des ehemaligen Gesamt-Cantons Basel. Die ganze Arbeit ist 1 Fuß 11 Zoll hoch; der Haupttheil hat die Gestalt einer flachen runden Kapsel. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das Lamm der Offenbarung mit Kreuz und Siegesfahne, in getriebener Arbeit, Silber auf vergoldetem Grunde; die Behandlung desselben ist indess ohne künstlerisches Gefühl. Umher verschiedene grosse gefasste Steine. Die Rückseite enthält eine gravirte Darstellung: Pius II. in ganzer Figur, knieend und betend, vor ihm die Papstkrone, die Schlüssel und das Wappen; seine Gewandung ist vergoldet, das Uebrige Silber. Der Styl der Zeichnung, besonders der Gewandung, ist mehr in der holzschnittartigen scharfen Weise der deutschen (namentlich der nürnbergischen) Kunst, als einer der italienischen Schulen jener Zeit verwandt; die Behandlung ist derb und von einer gewissen handwerksmäßigen Tüchtigkeit; die Umrisse der Gravirung sind stark gezogen, die Schraffirungen in den

83.

Schatten aber nicht ohne Leichtigkeit. Ueber der Figur ist eine Inschrift in lateinischen Hexametern, welche die Versicherung der gnädigen Gesinnungen des Geschenkgebers gegen die Stadt Basel und das Datum enthält. Sie lautet wörtlich:

*Maximus antistes magna pietate secundus
Hunc pius agnellum dei sacraverat ipse
Quam tibi pro magno celebris basilea decore
Mittit et ex veteri qua te sub corde benigno
Claudit amicitia venias superaddidit ultro
Magnas ad edem sancta(m) hanc qui crimine fasso
Acceserat tristes exponens pectore culpas
Divesque solvetur celi remeabit in ortus
Donat tibi eneeas pius hec basilea secundus
Mo. cccc^o. lx^o.*

Im Uebrigen ist das ganze Gefäß, der Fuß, der Kranz, welcher die Kapsel umgiebt, und die Spitze, reich mit gothischem Ranken- und Blattwerk besetzt. Letzteres, aus Silberblech geschnitten und zum Theil vergoldet, ist sehr kraus gestaltet und wiederum ganz dem Style des Blattwerks an deutschen Werken der gothischen Architektur entsprechend, so daß, wie es scheint, die Arbeit nicht in Italien, sondern in Deutschland gefertigt sein dürfte.

84. Ein zweites kirchliches Prachtgeräth von Silber, eine Monstranz, stammt ebenfalls aus jenen Baseler Kirchenschätzen. Sie hat die Form eines reichgegliederten gothischen Tabernakels und mißt 2 Fuß 4½ Zoll in der Höhe. Ein hoher Fuß, reich mit gravirten gothischen Verzierungen versehen, trägt eine cylinderförmige Kristallkapsel, welche von einer leicht durchbrochenen Architektur umgeben und gekrönt wird. Letztere entspricht der zierlichen, anmuthvollen Entfaltung des gothischen Architekturstyles im fünfzehnten Jahrhundert; aber sie ist in vollkommenster Reinheit durchgebildet, ohne all jene phantastischen Formen, die durch eine ausgeartete Prunksucht hervorgerufen wurden und die sich namentlich an Schmuckgeräthen der Zeit häufig

finden. Als besondrer Schmuck sind dieser kleinen Architektur mehrere Statuetten (ebenfalls von Silber) beigefügt, die indess an sich nichts sonderlich Ausgezeichnetes haben; sie sind von verschiedener Grölse; die Hauptfigur stellt den Kaiser Heinrich den Heiligen, den Stifter des Bisthums von Basel, dar.

Interessanter noch, als die beiden genannten, ist ein drittes kirchliches Schmuckgeräth, sowohl durch die Arbeit selbst, als zunächst auch durch den Umstand, daß es nicht bloß mit dem Datum (1484), sondern auch mit dem Namen des Stifters und mit dem Namen des Verfertigers und seiner Heimath bezeichnet ist. Es ist eine flache runde Kapsel von vergoldetem Silber, 5 $\frac{3}{8}$ Zoll im Durchmesser enthaltend und als Agraffe („Monile“, — Halsschmuck) zum Zusammenfassen des Mefsgewandes über der Brust bestimmt. Auf dem Rücken der Kapsel sieht man ein Band mit scharfgravirter neugothischer Minuskelschrift: „*Reineke. van. dressche. gholtmed.*“ Unter demselben ist eine schrägstehende, Wappen-förmige Tafel, deren gravirte Darstellung ohne Zweifel das Monogramm des Künstlers enthält: oberwärts das Profil eines Gesichtes, nach unten gewandt und von flammenden Strahlen umgeben, unterwärts ein *r* *). Unter der Tafel steht: „*mindensis.*“ Auf dem Rande der Kapsel liest man (mit Auflösung der Abbréviaturen): „*Anno. domini. m^o. cccc^o. lxxxjijj^o. Albertus. de. letelen. Canonicus. ecclesie. mindensis. dedit. hoc. monile. requiescat. in. pace.*“ **). — Auf ihrer vorderen Seite, innerhalb, ist die Kapsel mit einem zierlich durchbrochenen gothischen Blumenkranze eingefasst. Darüber ist

85.

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 1.

**) Die v. Letelen sind ein altes Patricier-Geschlecht der Stadt Minden; der im Obigen genannte Domherr Albert v. L. findet sich auch in einer Urkunde vom J. 1481 genannt. (S. Würdtwein: *Nova subs. dipl.* XI, 279.

der Deckel aufgesetzt, welcher den eigentlichen Schmuck des Werkes ausmacht. Er enthält eine Architektur mit vorspringenden, durchbrochen gearbeiteten Baldachinen, deren jeder in der Gestalt eines Thürmchens von zwei Geschossen erscheint und die den gothischen Baustyl in einer reichen, aber durchaus edlen Weise nachbilden. Unter den Baldachinen sind Hautrelief-Figuren angebracht. In der Mitte der heil. Petrus (der Hauptpatron des Stiftes von Minden), sitzend, im päpstlichen Kostüm; seine Gewandung ist wohl gearbeitet und noch entschieden an den weichen (germanischen) Styl der früheren Zeit erinnernd. Zu seinen Seiten stehen zwei ritterlich gepanzerte Heilige, deren Rüstungen mit grosser Feinheit ausgearbeitet sind. Unter Petrus kniet anbetend der Donator im Domherrn-Kostüm. Die Behandlung dieser vier Figuren ist, wenn auch noch ohne höhere künstlerische Vollendung, so doch durchaus tüchtig, selbst mit einer gewissen Freiheit und nicht ohne ein gesundes, lebendiges Gefühl. Emailverzierungen, die gegenwärtig nicht mehr vollständig erhalten sind, gaben dem zierlichen Ganzen ein noch reicheres Gepräge. So zeigt sich, unter der durchbrochenen Randverzierung der Kapsel, ein Streif mit blauer Emailfarbe untergelegt; so waren die kleinen Fenster der Thürmchen, unter dem Stabwerk derselben, in grüner und blauer Emaille ausgeführt, so endlich die inneren Seiten der Mäntel der beiden Ritter auf gleiche Weise bemalt.

86. Den Figuren des eben genannten Werkes ähnlich, wenn gleich im Style mit ihnen nicht gänzlich übereinstimmend, sind drei kleine vereinzelte Figuren von vergoldetem Silber, deren Rückseite unausgearbeitet ist und dazu bestimmt war, an einer Fläche angeheftet zu werden: Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde, Johannes der Evangelist und die Halbfigur eines Christus. Auch diese Gestalten haben viel Treffliches, besonders ist beim Johannes die Anordnung des Gewandes von

vorzüglicher Schönheit und in großartig edlen Linien gehalten. Doch neigt sich die Behandlung der Gewänder, vornehmlich in den Brüchen, wiederum mehr zu dem scharfen, eckigen Wesen, welches, wie bemerkt, in den andern Kunstzweigen der Zeit vorherrscht.

Nicht minder interessant sind zwei grössere, vollständig ausgearbeitete Statuetten, aus Silber getrieben und vergoldet, die Gesichter mit Emailfarben naturgemäfs bemalt; eine jede von ihnen $6\frac{1}{4}$ Zoll hoch. Sie stellen Maria und Johannes dar, beide, einander correspondirend, in klagender Geberde und emporschauend, in der Art wie sie, bei so häufig vorkommenden Darstellungen, zu den Seiten des gekreuzigten Heilandes stehen; ohne Zweifel befanden sie sich ursprünglich in einer solchen Verbindung. Die Verhältnisse der Figuren sind etwas schwer, die Gewänder aber reich geordnet, in grossen, edlen Linien, die zwar wiederum die charakteristischen Eigenthümlichkeiten des fünfzehnten Jahrhunderts nicht verläugnen, letztere aber auch hier in einer ebenfalls noch weichen und gefälligen Weise zur Erscheinung bringen.

87.

Aehnliche stylistische Verhältnisse zeigt ein kleines, in Bronze gegossenes (nicht getriebenes) vergoldetes Relief vom J. 1480, welches die Auferstehung Christi darstellt. Es ist 6 Zoll hoch, $4\frac{1}{2}$ Zoll breit und enthält kurze, etwas schwere Figuren; die Krieger am Sarge dürften, der Auffassung nach, den Kriegergestalten des Meisters Wilhelm von Köln (besonders auf dem Gemälde dieses Meisters, welches sich in der Gemäldegalerie des Museums unter III, No. 179. befindet) zu vergleichen sein. Die Gewandung Christi ist in schönen edlen Linien geführt; es gilt hievon dasselbe, wie von den Linien an den Gewändern der ebengenannten Statuetten. An dem mit gothischen Zierrathen versehenen Sarge finden sich, als Bezeichnung des Verfer-

88.

tigers, die Buchstaben: I. V. A. *) und darunter die Inschrift: „*Anno. domini. milesimo 480.*“

89. Sodann sind einige kleine, in Perlmutter geschnittene Reliefs mit religiösen Darstellungen, zumeist in Medaillonform, zu erwähnen, welche jenen scharfen eckigen Styl der Zeit, durchweg jedoch in einer ziemlich handwerksmäßigen Weise, vorherrschen lassen. Zum Theil dürften sie auch bereits dem sechszehnten Jahrhundert angehören. —

- Ein Paar plastische Arbeiten scheinen der niederländischen Kunst um den Schluss des fünfzehnten Jahrhunderts anzugehören. Unter diesen ist zunächst ein in Bronze gegossenes, 4 Zoll hohes Relief der Madonna, die das stehende Christkind auf ihrem Schoosse hält, anzuführen. Sie sitzt vor einem Teppiche, den ein Engel emporhebt. Kleid und Mantel breiten sich in weiten, zwar scharfgebrochenen, doch großartig angelegten Falten um sie her; der Styl des Ganzen, vornehmlich der Gewandung, deutet auf die späteren Nachfolger der durch die Eyck'sche Schule begründeten Darstellungsweise. Die Arbeit ist, wenn man von den Härten in dem Körper des Kindes absieht, als sehr tüchtig zu bezeichnen.

91. Sehr verschieden hievon sind zwei in Elfenbein geschnitzte Hautreliefs von noch kleinerer Dimension, die, nach der Auffassung und Ausführung zu urtheilen, eine Verwandtschaft mit der holländischen Schule jener Zeit zu verrathen scheinen. Vielleicht gehören sie aber bereits dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an. Das bedeutendere von diesen stellt die Krönung der heil. Jungfrau dar. Christus und Gott Vater, vor denen Maria kniet, sitzen in einer Art reichgeschmückten gothischen Chorstuhles, dessen vortretende Seitenwände

*) Brulliot, *Dict. d. Monogr. Nouv. éd. II*, No. 1721. — Ohne Zweifel spricht Brulliot von dem obengenannten Relief.

ebenfalls verziert und unterwärts mit den sehr kleinen, in flachem Relief gearbeiteten Figuren der Stifter und ihrer Schutzpatrone versehen sind. Die Arbeit ist sehr fein, aber die Zeichnung nicht angenehm, die schweren, langgezogenen Köpfe manierirt, der Faltenwurf übertrieben geknittert. — Ganz dieselbe Behandlung zeigt die zweite, noch kleinere Arbeit, eine Darstellung der Kreuzigung Christi mit vielen Figuren. 92.



III. Alterthümliche Arbeiten späterer Zeiten.

Ehe wir uns nunmehr der Betrachtung derjenigen Werke zuwenden, welche die Kunstrichtungen des sechszehnten Jahrhunderts repräsentiren, sind vorerst noch einige Arbeiten zu besprechen, die, mehr oder minder zwar eben dieser Zeit angehörig, doch ausserhalb des allgemeinen Entwicklungsganges stehen, die vielmehr mit Absicht und durch äusserliche Umstände bestimmt, alterthümliche Motive der Darstellung aufnehmen und dieselben, — wenn auch mit technischem Geschick, so doch ohne eignes, tieferes Lebensbedürfniss nachbilden. Es sind Gegenstände religiösen Inhalts und zu religiösen Zwecken dienend; das Festhalten an der veralteten Form erklärt sich hier (wie überall) vornehmlich daraus, dass man in dem Alten, seiner festen Erstarrung wegen, auch eine grössere Heiligkeit zu sehen glaubte, den lebendigen Geist misskennend, der in jeder Frühlingsperiode neue Blüten treibt.

93. Die merkwürdigste dieser Arbeiten ist ein in Holz geschnittes Kreuz, welches mit einer Unzahl figürlicher Darstellungen von kleinstem Maassstabe versehen ist und, unter dem Namen des Maximilianischen Kreuzes, seit geraumer Zeit als ein Werk Albrecht Dürer's

gilt. Durch Kaiser Maximilian I. soll dasselbe bei letzterem bestellt worden und für den kunstliebenden Papst Julius II. bestimmt gewesen sein. Nach dem früher (1513) erfolgten Tode des Papstes soll es in das Oratorium der Tochter Maximilians, und nach deren Tode im J. 1530 nach Antwerpen gekommen sein. Im J. 1811 befand sich das Kreuz zu Paris (beschrieben in dem „Politischen Journal“, Bd. II., St. 11. 1811, Novembr. S. 1049); von Napoleon soll es damals dem Papste Pius VII. zum Geschenke zugedacht gewesen sein. Später gelangte es in die v. Nagler'sche Sammlung und von da an den Ort seiner gegenwärtigen Aufbewahrung *). Das Kreuz selbst, von nur geringer Gröfse, ruht auf einem etwas höheren Untersatze; beides zusammen hat nur eine Höhe von ein wenig über 13 Zoll. Der Untersatz zerfällt in vier Abtheilungen und ist von achteckiger Form, das Kreuz dagegen viereckig. Alle Ränder des ganzen Werkes sind theils mit Ornamentstreifen, theils mit reichen architektonischen Gliedern eingefasst, auch mannigfach architektonische Bekrönungen dabei angewandt; der Styl dieser Architektur ist spätgothisch, mit modernen Details vermischt. Das Kreuz und der gröfsere Theil des Untersatzes zerfallen auf allen Seiten in kleine Bildfelder, deren im Ganzen 48 zu zählen sind und die in sehr kleinen, aber meist sehr figurenreichen Compositionen die Geschichte Christi darstellen. Diese Compositionen sind ganz durchbrochen gearbeitet und mit mannigfachen kleinen Architekturen geschmückt, deren gewundene Säulchen, nicht stärker als ein starker Zwirnsfaden, häufig ganz frei stehen. Ausser-

*) Heller („das Leben und die Werke Albrecht Dürer's", II. S. 278.) führt das Kreuz ebenfalls unter den Arbeiten Dürer's an und bemerkt, dafs es sich 1811 im Besitz des Goldschmiedes Blerzy befunden habe, indem er auf den „Korrespondenten von und für Deutschland" (1811, No. 170, S. 683—84, verweist.

dem kommen zu diesen Compositionen noch drei wenig erhabne Reliefs auf den oberen Flächen des Kreuzes und sechszehn Halbfiguren auf den vorspringenden Ecken des Untersatzes, so daß im Ganzen gewiß an 1000 Figuren gezählt werden können. — Wie es sich mit den oben angeführten historischen Notizen verhalte, müssen wir gegenwärtig dahin gestellt sein lassen. Wohl aber ist schon die äußerlichste Betrachtung dieser Arbeit hinreichend, um sehr bündige Zweifel gegen die Annahme, daß dieselbe von Dürer selbst herrühre, aufkommen zu lassen; es steckt darin fast ein halbes Leben voll Mühe und Künstelei, so daß es unbegreiflich sein würde, wo ein so viel beschäftigter, ein von so ernsten Ideen bewegter Mann, wie Dürer, Zeit und geistige Mulse zur Durchführung derselben habe hernehmen können. Mehr aber noch widerspricht die innere, künstlerische Beschaffenheit dieser Arbeit jener Annahme, auch wenn man voraussetzen wollte, daß Dürer dieselbe nur geleitet habe, daß sie von Künstlern, die nur irgendwie unter seinem persönlichen Einflusse standen, ausgeführt sei. Läßt allerdings zwar die Architektur der Einfassungen die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts erkennen, fehlt es der Anordnung der kleinen Compositionen hier und da nicht an ansprechenden Motiven, so ist deren Ausführung doch durchaus unbelebt und geistlos, findet sich durchaus keine Spur des eigenthümlichen Styles der Nürnberger Schulen jener Zeit (geschweige der speciell Dürer'schen Schule), deutet Alles endlich, in Composition und Behandlung, ungleich entschiedener auf byzantinische Vorbilder zurück. Wir werden also, rücksichtlich der Entstehung des Werkes, auf solche Orte geführt, in denen, wenig berührt von den neuen Entwicklungs-Momenten der Zeit, die urältesten Vorbilder sich in immer erneuter Wiederholung erhalten konnten, — d. h. auf die Klöster. Betrachten wir das Kreuz aber als eine Klosterarbeit, wie von diesen

Orten ja so vieles Aehnliche, dessen Werth ebenfalls nur in der Ueberwindung technischer Schwierigkeit beruht, ausgegangen ist, so begreifen wir zugleich, wie die Verfertiger, anderweitigen Lebens-Interessen abgethan, für die Vollendung desselben überflüssige Zeit haben konnten.

Diese Annahme, an sich schon höchst wahrscheinlich, erhält eine sehr bedeutende Unterstützung durch mehrere andre in Holz geschnitzte Arbeiten, die, wenn auch weniger ausgedehnt, so doch von ganz ähnlicher Beschaffenheit und nur im Einzelnen, bei etwas bedeutenderer Grösse der Figuren, noch sauberer ausgeführt sind. Bei allen diesen sieht man ebenso die Nachahmung byzantinischer Vorbilder. Dahin gehört namentlich wiederum ein kleines Kreuz, welches auf jeder Seite vier Darstellungen, zierlich durchbrochen gearbeitet, enthält; sodann mehrere Täfelchen, gleichfalls fein durchbrochen, in welchen verschiedene heilige Figuren oder biblische Begebenheiten, mannigfach verschlungen dargestellt sind. — Interessanter ist ein größeres Kreuz (vermuthlich der Obertheil eines Prozessions-Stabes) mit eigenthümlich arabeskenhaften Ausgängen, welches im Ganzen einen vortrefflichen Effekt macht; auch dies ist auf beiden Seiten mit einer grossen Anzahl biblischer Scenen in byzantinischem Style geschmückt, deren Arbeit aber roher und nur auf eine mehr dekorative Wirkung berechnet ist. —

Vornehmlich in der russischen Kirche ist, wie bekannt, diese rein handwerksmäßige Nachahmung der byzantinischen Darstellungsweise herrschend geblieben. Als Beleg hiefür sind drei kleine Arbeiten aus Bronze anzuführen, die sich den ebengenannten Holzschnitzwerken anreihen, den byzantinischen Styl indess in einer ungleich mehr barbarischen Weise wiedergeben. Es sind kleine Altärchen (Triptychen), deren Mitteltafeln, ebenso wie die beweglichen Flügel, mit Reliefdarstellungen hei-

liger Figuren versehen sind. Bei zweien von ihnen sind die Gründe der Reliefs mit Emaillefarben bedeckt.

98. Interessanter (und ohne Zweifel älter) ist ein andres Altärchen russischer Kunst, welches ganz mit Emaille-Malereien geschmückt ist. Auf der Mitteltafel ist hier Christus auf dem Throne und Heilige zu seinen Seiten, auf den Flügeln sind Engel und Heilige dargestellt. Die Zeichnung ist in zierlich byzantinischem Style gehalten; die Farben aber sind verdorben. —

Nachahmung alterthümlicher Formen zeigen ferner einige Arbeiten aus Gagat (Pechkohle, einer Steinkohle von tiefschwarzer glänzender Farbe), die sich sämmtlich auf den h. Jacobus major, den Pilger-Heiligen, beziehen.

99. Die merkwürdigste derselben ist eine, über einen Fuß hohe Statuette des h. Jacobus, mit Pilgerhut, Stab und Buch, zu dessen Seite die kleinere Figur eines Pilgers kniet; Haare und einige Nebendinge sind vergoldet. Der Styl dieser Arbeit ist mehr dem germanischen zu vergleichen, die Behandlung indess so, daß man auch hier die Absichtlichkeit der Nachahmung erkennt. Das Werk wurde vom General von Minutoli in Cairo gekauft und soll aus Jerusalem herkommen. — In ähnlichem Style
100. ist eine kleine, flache Figur desselben Heiligen, der auf einer Muschel steht und zu dessen Seiten zwei Knieende
101. angebracht sind, behandelt. — Sodann sind zwei Pilgermuscheln aus Gagat, eine von grösser, die andre von kleiner Dimension anzuführen, an deren Aussenseiten die Relieffigur des h. Jacobus maj., in barbarischer Nachahmung des byzantinischen Styles, angebracht ist. An der grösseren Muschel findet sich, über der Figur, die Bezeichnung 1404 eingeritzt, die aber später hinzugefügt scheint. — Näheres über den Ursprung und den speziellen Zweck dieser Gegenstände wissen wir mit Sicherheit nicht hinzuzufügen. —

Hiebei sind endlich einige merkwürdige Schnitzwerke in Elfenbein anzuführen, deren Styl man als ei-

nen hindu-portugiesischen bezeichnen dürfte. Eine Formenbildung, die oft an die Weise der hindostanischen Kunst erinnert und die sich in ornamentistischen Dingen, zuweilen auch in einzelnen selbständigen Darstellungen, gänzlich an dieselbe anschliesst, dabei aber der bestimmte Bezug auf Gegenstände des christlichen Cultus, sowie das oft angewandte portugiesische Wappen, — alles dies berechtigt sehr wohl zu einer solchen Benennung. Ohne Zweifel gehören diese Arbeiten dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts an, da portugiesische Schiffe den Seeweg nach Ostindien gefunden hatten, indische Schätze Portugal auf den Gipfel seiner Macht hoben und die Edlen Portugals dort sich Heldenruhm zu erwerben bemüht waren. Es lässt sich denken, dass die neuen Erscheinungen, welche dies Wunderland den Eroberern darbot, nicht ohne Rückwirkung auf ihre eigne Kunst bleiben mussten, und dass umgekehrt das dort hinübergetragene christlich-europäische Element sich auf eigenthümliche Weise mit dem phantastischen Wesen des Orients verschmelzen musste. — Die Kunstkammer besitzt mehrere Arbeiten, in denen sich dieser Charakter deutlich ausspricht. Zu ihnen gehört zunächst ein Becher mit Deckel von der 102. Form eines Globus, der mit Reliefs von symbolisch-astronomischer Bedeutung geschmückt ist. Er führt die alterthümlich portugiesische Umschrift: „*Espera in deo.*“ Seine drei Füsse bestehen jeder aus zwei sich umschlingenden Schlangen, die auf Löwen ruhen, welche Wappenschilder mit dem portugiesischen Wappen halten. Die Behandlung in den Figuren der Reliefs ist übrigens ziemlich barbarisch. — Ein länglicher Kasten 103. (1 Fuss lang, 6 Zoll hoch) ist mit einer grossen Anzahl von Reliefs versehen, die zum Theil christliche Gegenstände (aus der Geschichte Christi und verschiedener Heiligen), zum Theil jene phantastischen, seltsam verschlungenen Gestalten, welche der hindostanischen Kunst

- ganz eigenthümlich sind, enthalten. Die Behandlung ist, was die Linienführung anbetrifft, weichlich, ohne bestimmte Form und gemessenen Styl, mit durchgearbeitetem Detail, aber ohne Sinn für eine lebendige, höher entwickelte Kunst. — Ein Jagdhorn endlich, welches wiederum mit allerlei fabelhaften, zum Theil mehr ornamentistischen Relieffiguren, außerdem mit einer Sphära und dem portugiesischen Wappen versehen ist, wird, als ein besonders frühes Werk, dem kühnen Prinzen Portugals, Heinrich dem Seefahrer (gest. 1463), zugeschrieben, welches Letztere wir freilich dahingestellt lassen müssen



IV. Werke deutscher Kunst aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

I. Vorbemerkungen.

Die ersten Decennien des sechszehnten Jahrhunderts bezeichnen diejenige Periode, in welcher die Kunst der neueren Zeit ihren schönsten Blüthepunkt erreichte. Gewöhnlich — und in den allgemeineren Beziehungen gewiss mit Recht — betrachtet man Italien als den Sitz der höchsten Blüthe neuerer Kunst; doch ist auch, wie in der nördlichen Kunst überhaupt, so vornehmlich in Deutschland, eigenthümlich Bedeutsames, der vollsten Anerkennung Würdiges zur Erscheinung gekommen. Was durch deutsche Künstler im Fache der Malerei (sowie in den davon abhängigen Fächern des Kupferstichs und Holzschnittes) geleistet wurde, hat sich mannigfacher Theilnahme zu erfreuen; ebenso werden, wenigstens im Einzelnen, die grösseren Werke deutscher Bildhauerkunst genügend gewürdigt. Den kleineren Werken dieser letztgenannten Kunst indess, die zumeist eine ganz eigenthümliche Behandlung und eine eigenthümliche technische Bildung erfordern, ist bisher, wie es scheint, nicht eine gleiche Beachtung zu Theil geworden; und

doch wird gerade in ihnen eine große Anzahl von Arbeiten bemerklich, die sehr geeignet sind, für den Ruhm der deutschen Kunst ein sehr wesentliches Moment hinzuzufügen. Die Schätze der Kunstkammer geben uns die seltne Gelegenheit, gerade dieses Fach der Kunst näher kennen zu lernen. — Doch macht sich, im weiteren Verlauf des sechszehnten Jahrhunderts, bald ein wesentlicher Einfluss der italienischen Kunst auf die deutsche (und auf die nordische im Allgemeinen) bemerklich, der eine Nachahmung der volleren, gemessneren Formen jener zu Wege bringt; — ein Einfluss, der zwar, wenn auch mit Nothwendigkeit durch allgemeine historische Entwicklungs-Verhältnisse bedingt, nicht überall als ein günstiger zu betrachten ist, der mannigfach zu einer charakterlosen, oft manieristischen Darstellung führte, — der aber in andern (wiederum den Bildnerarbeiten kleinerer Dimension angehörigen) Fällen, indem er sich mit der heimischen Gefühlsweise organisch verband, gleichwohl sehr interessante Erscheinungen zur Folge gehabt hat.

Die Geschichte jenes kleineren Kunstzweiges in ihren einzelnen Nüancen zu verfolgen, hat indess mannigfache Schwierigkeit; die einzelnen hieher gehörigen Werke sind nicht eben häufig mit dem Zeichen dieses oder jenes bestimmten Meisters versehen; die Tradition, welche das eine oder andre Werk einem besondern namhaften Meister zuschreibt, erweist sich bei näherer Betrachtung nicht selten als unhaltbar. Fast in keinem Gebiete der Kunstgeschichte findet sich noch eine so unklare, man möchte fast sagen: eine so mythische Behandlungsweise dieser Wissenschaft; fast nirgend hat man, wie hier, die verschiedenartigsten Leistungen angeknüpft an einzelne berühmte Namen, wie vornehmlich an den Namen Albrecht Dürer's, dessen vielseitiges Genie ihn allerdings zum Repräsentanten deutscher Kunst zu stempeln schien, dessen Gedächtniß bei den nächstfolgenden Geschlechtern sich aber vielleicht mehr durch

seine wissenschaftlichen Leistungen als durch seine Kunstwerke (für die der Sinn im Verlaufe der Zeit mehr und mehr erloschen war) lebendig erhalten hatte. Wir haben bereits im Obigen (bei Gelegenheit des Maximilians-Kreuzes, n. 93.) unsre gewiss begründeten Zweifel gegen Annahmen der Art ausgesprochen; wir werden auch im Folgenden, ohne uns durch die Tradition binden zu lassen, unsre Ansicht über die kunstgeschichtlichen Verhältnisse des Einzelnen vorlegen.

Die Mehrzahl der in Rede stehenden Werke des sechszehnten Jahrhunderts weist uns nach Nürnberg, welche Stadt, vornehmlich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, ohne Zweifel den reichsten Kunstbetrieb Deutschlands in sich einschloß. Hier lebten die berühmtesten Meister der deutschen Bildhauerkunst: der Steinmetz Adam Krafft (gest. 1507), in Rücksicht auf die Mehrzahl seiner Leistungen noch dem vorigen Jahrhundert angehörig und von mannigfachen Schärfen und Härten der Darstellung noch nicht frei, mit sorglichstem Fleiße jedoch das Einzelne der körperlichen Form ausbildend; der Rothschildt Peter Vischer (gest. 1529), ein Künstler, dessen zahlreiche Bronzearbeiten einen geläuterten Sinn für Adel, Anmuth und Würde zu erkennen geben, der nur selten der eckigen Manier des eben Genannten folgte, der vielmehr die schönen Motive des germanischen Styles (die er ohne Zweifel schon als Erbtheil seines besonderen Kunstfaches und namentlich seines Vaters *) empfangen hatte) mit neuem Leben durchzubilden, — der aber, und besonders in seiner späteren Zeit, auch die Einflüsse der italienischen Kunst, ohne durch dieselben jedoch irgendwie aus seinem eigenthümlichen Wege geleitet zu werden, in sich aufzunehmen und zu verarbeiten wußte. Neben ihnen steht Veit Stofs (gest. 1542), ausgezeichnet als Bildner in

*) Vergl. oben, S. 29, Anmerkung.

Holz, den beiden vorigen indess nicht an Trefflichkeit vergleichbar, und mehr der Richtung des Adam Kraft nachgehend. Wohl ist schon von vorn herein anzunehmen, daß diese Meister manches Einzelne von kleiner Dimension geliefert haben werden. Bei den Werken des P. Vischer (namentlich bei dem Sebaldusgrabe) vereinigen sich mannigfach kleinere, schon in sich eigenthümlich abgeschlossene Details zur Herstellung eines bedeutsameren Ganzen; auch haben wir im Folgenden ein Paar Arbeiten anzuführen, die von seiner Hand herrühren. Neben den angeführten Meistern aber und den Schulen, die sich um sie bilden mußten, werden auch mehrere Künstler genannt, die sich vorzugsweise mit Bildwerken kleinerer Dimension beschäftigt haben; ein Haupttheil ihrer Thätigkeit besteht in der Ausführung kleiner Bildnisse, vornehmlich in Medaillonform, die sodann insgemein durch Metallguss vervielfältigt wurden. Schon von dem Sohne des Peter Vischer, dem Hermann Vischer d. j. (dessen Bildniß eine ungemein leicht und geistreich gearbeitete Medaille vom J. 1511, wahrscheinlich eine Arbeit seiner Hand, auf unsre Zeit erhalten hat), wird angeführt, daß er im „Conterfayen“ ausgezeichnet gewesen *). Sodann ist der Bildhauer Johann Teschler (st. 1546), als wohl erfahren in kleinen Arbeiten zu nennen, dessen „Lust war, in Marmelstein zu schneiden“ und der „in Conterfayten sehr fleißig“ war. Ebenso der Bildhauer Peter Flötner (st. 1546), der „gewaltig war in kleinen Dingen“ und dessen „Lust und tägliche Arbeit“ vornehmlich darin bestand, „in weissen Stein zu schneiden“, womit er den Goldschmieden die Modelle zu ihrer Arbeit lieferte. Auch die Goldschmiede selbst nehmen in diesen Fächern eine der bedeutendsten Stellen ein. Der berühmteste unter ihnen zu jener

*) Diese, sowie die nachfolgenden Notizen sind aus Joh. Neudörffer's gleichzeitigen Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten Nürnberg's (Nürnberg. 1828) entnommen.

Zeit war Ludwig Krug (st. 1535), mannigfach erfahren in allen Zweigen seiner Kunst, auch im „Conterfaiten“: „was er aber in Stein und Eisen schnid, das war auch bei den Wahlen (den Italienern) löblich“. Neben ihm der Goldschmidt Jacob Hoffmann (st. 1564), „in dem Conterfeten, Wappensteinschneiden u. s. w. hoch erfahren“.

Bei der nahen Verwandtschaft, in welcher zu jener Zeit die verschiedenen Künste zu einander standen, darf es ferner nicht befremden, auch Maler mit ähnlichen Arbeiten beschäftigt zu erblicken. Hier nun ist vornehmlich Albrecht Dürer (geb. 1471, gest. 1528) zu nennen, der, ganz abgesehen von der vielseitigen Beweglichkeit seines Geistes und seines Talents, schon durch äußere Verhältnisse mehr als viele Andre zur Ausführung kleiner bildnerischer Arbeiten geführt werden mußte. Er stammte aus einer Familie, in welcher das Goldschmidts-Handwerk seit geraumer Zeit erblich war: die beiderseitigen Großväter, der eigne Vater, Vetter und Bruder hatten sich diesem Berufe gewidmet; er selbst war von früher Jugend auf darin unterwiesen und durfte erst in seinem fünfzehnten Jahre zu dem Fache der Malerei übergehen. Handgeschick und genauere Bekanntschaft mit den technischen Bedingnissen für plastische Arbeit (besonders eben kleinerer Dimension) lassen sich also bei ihm mit Bestimmtheit voraussetzen. Doch ist es auffallend, daß, bei den mancherlei ausführlichen Nachrichten, die über sein Leben und Wirken auf uns gekommen sind, je näher wir auf seine eigne Zeit zurückgehen, um so weniger von seinen plastischen Leistungen gesprochen wird. Schon hieraus können wir schliessen, daß er nicht gerade vorzüglich Bedeutsames, in die Augen Fallendes, das Gedächtniß der Menschen ausschliesslich Fesselndes werde in diesem Fache geliefert haben, — daß wir vage Aeufserungen, wie die von Sandrart: „ihm sei damals keiner, von der Profession

des Bildhauens, gleich geschätzt worden" *), nicht ohne erhebliches Mißtrauen aufnehmen dürfen. Auch in den eignen Notizen, die Dürer auf seiner Reise in den Niederlanden aufgezeichnet hat und die so sehr häufig seine künstlerischen Leistungen betreffen, findet sich nur eine einzige Stelle, die, wie es scheint, auf eine Schnitzarbeit seiner Hand bezogen werden muß, indem er bemerkt, daß er „dem Factor von Portugal ein kleines geschnittenen Kindlein geschenkt habe" **). An den Abdruck eines Holzschnittes ist hier nicht wohl zu denken, da er dergleichen anders zu bezeichnen pflegt; auch nicht füglich an eine Arbeit von fremder Hand, da er dies sonst (wie es scheint: durchweg) durch besondern Zusatz zu bemerken pflegt. Alles dies mag denn dazu dienen, —

*) Teutsche Academie, 1675, I., S. 5, — In den, ziemlich ausführlichen biographischen Notizen über A. Dürer geht Sandrart auf dessen bildnerische Thätigkeit durchaus nicht näher ein; sicher würde er dies gethan haben, hätte er bedeutende Arbeiten der Art oder eine namhafte Kunde über solche vor sich gehabt.

**) Reliquien von Albrecht Dürer. Nürnberg. 1828. S. 87. — Eine andre Stelle des Tagebuches (ebenda, S. 137: — „die drey Ring, was ich gestochen hab an Kunst, die zwey geringern sind angeschlagen umb 15 Crona" u. s. w.) dürfte auf den ersten Anblick auf eine Goldschmiedearbeit, die Dürer an 3 Ringen geliefert, zu beziehen sein, scheint aber ungleich richtiger auf Kupferstiche, für die er jene Ringe eingetauscht, gedeutet werden zu müssen.

Ein Freund des Verfassers meinte, daß die nicht seltenen Ankäufe von großen Ochsen- und Büffel-Hörnern, deren Dürer in demselben Tagebuche erwähnt, als eine Andeutung plastischer Arbeiten zu betrachten sein dürften; es sei wenigstens ein anderer Zweck als der, ein Material für Dinge der Art zu beschaffen, bei diesen Ankäufen nicht wohl denkbar. Doch finden sich mehrere Stellen des Tagebuches, in denen Dürer notirt, daß er solche Hörner wiederum verschenkt habe, besonders an Freunde nach seiner Rückkehr in Nürnberg, — so daß man wohl annehmen muß, daß große Hörner der Art irgendwie zu Geräthen oder als sonstiger Schmuck des Hauses zu jener Zeit beliebt gewesen und als Geschenk gern gesehen worden seien.

nicht überhaupt Dürer aus der Reihe der Bildschnitzer zu streichen, doch wiederum zur Vorsicht bei Betrachtung ihm zugeschriebener Werke aufzufordern. — Neben Dürer dürften übrigens auch einige seiner Schüler — Maler und Kupferstecher — im einzelnen Falle als Bildschnitzer aufgetreten sein; wenn nicht andre Ursachen, so konnte das Beispiel des Meisters sie leicht veranlaßt haben, sich gelegentlich ebenfalls einmal ausserhalb ihres eigenthümlichen Kunstfaches zu versuchen.

Endlich ist hier noch eines Bildschnitzers zu gedenken, der zu derselben Zeit (in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts) zu Augsburg ansässig war und ein höchst ausgezeichnete Künstler gewesen sein muß, des Hans Schwartz. Neudörffer (aus dessen Nachrichten wir die obigen Notizen über Nürnbergische Bildschnitzer geschöpft) gedenkt seiner in den Nachrichten über Ludwig Krug: ein kleiner künstlerischer Wettkampf, in den sich letzterer mit Schwartz einzulassen wagte, ist dem Berichterstatter Beweises genug für die große Trefflichkeit des Nürnberger Meisters, den er gleichwohl ohnedies bereits gar hoch stellt, — so daß wir hieraus füglich auf den Ruf des Augsburger zurückschließen dürfen. Folgendes sind die Worte Neudörffer's: „Als aber Herr Melchior Pfintzing, Probst bei S. Sebald, welcher von Kayser Maximilian I. her, im Giessen und andern Künsten sehr begierig und verständig war, den Hanns Schwartz, von Augsburg, der dann zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurde, im Pfarrhof bey sich hatte, war ich dabey, daß er (Krug) zu diesem Schwartz sagt, er solte ihm conterfaiten in Holz, so wolte er Ihm dagegen einwärts in Stahl conterfaiten, daraus man schliessen mag, was dieser Ludwig Krug für ein Künstler gewesen ist.“ — In der That werden wir im Folgenden einige in Holz geschnitzte Medaillons mit den Bildnissen Augsburger Personen kennen lernen, die zu dem Vorzüg-

lichsten gehören, was die deutsche Kunst geliefert hat und die, wenn sie von H. Schwartz herrühren, sehr geeignet sind, den alten Ruf dieses Künstlers zu bestätigen.

2. Geschnittene Portrait-Darstellungen, zumeist Medaillons.

Die Betrachtung der einzelnen Werke des in Rede stehenden Zeitraumes, die uns mannigfache Belege für die eben zusammengestellten Notizen geben, fassen wir in einzelnen Gruppen, je nach dem verschiedenartigen Charakter der Gegenstände, zusammen. Zunächst besprechen wir die Portrait-Medaillons, die zumeist in Holz oder Speckstein geschnitten sind und, wenigstens zum größeren Theil, zur Vervielfältigung durch Metallabgüsse gedient haben; natürlich haben sie vor den letzteren, wie man diesen hier und dort in den Münzsammlungen begegnet, den Vorzug größerer Klarheit, Bestimmtheit und Lebendigkeit, überhaupt den Vorzug der Originalität. Einige alte Bleiabgüsse geben vortheilhafte Gelegenheit, den Kreis dieser Anschauungen zu erweitern; ein Paar kleine Relief-Portraits von andrer Form werden hiebei ebenfalls ihre Stelle zur Besprechung finden.

Die frühesten unter diesen Medaillons sind drei, welche das Monogramm Albrecht Dürer's tragen, als Arbeiten seiner Hand seit geraumer Zeit anerkannt sind und durch ihre innere Eigenthümlichkeit die Richtigkeit dieser Bestimmung außer allen Zweifel setzen. Zwei von ihnen sind Bleiabgüsse, das dritte ist die ursprüngliche Arbeit in Speckstein.

105. Das erste der Blei-Medaillons (welches beinahe 2 Zoll im Durchmesser hat und in einer zierlichen, etwas alterthümlichen Holzkapsel befestigt ist) enthält ei-

nen weiblichen Kopf, auf die rechte Schulter geneigt und den Blick emporgewandt, dreiviertel Face; das Haar fällt frei gelockt auf die rechte Schulter herab; der Hals ist nackt und Büsten-artig abgeschnitten. Auf dem Grunde steht auf der einen Seite die Jahrzahl 1508, auf der andern das Monogramm des Künstlers, beides erhaben gearbeitet. Die Bildung des Kopfes ist ganz diejenige, welche man aus allen Gemälden, Kupferstichen und Holzschnitten Dürer's kennt; es sind dieselben vollen, gerundeten Formen, derselbe eigenthümliche Schnitt des Mundes, u. s. w. Das Relief des Ganzen ist äußerst gering und zwar in der Weise behandelt, daß es durchaus mehr die Gesetze einer malerischen Wirkung als die der eigentlichen Relief-Perspektive befolgt. Am Bedeutendsten sind überall diejenigen Theile hervorgehoben, die in den Umriss-Linien wirken sollen, die breiteren Theile dagegen in der Durchführung der Modellirung auf gewisse Weise vernachlässigt. So ist z. B. die linke Wange, welche man ganz und unverkürzt sieht, etwas tiefer gehalten, als die verkürzte und somit eigentlich zurücktretende rechte Wange. Eine Abbildung des Medaillons (die freilich auf die letztgenannten Eigenthümlichkeiten nicht sonderlich eingeht) findet sich in G. A. Will's „Nürnbergischen Münzbelustigungen“ (1764, I., S. 369.); der Verfasser bemerkt dabei, daß dasselbe zwar eine Madonna vorzustellen scheine, daß es aber, zufolge der Inschrift eines aus dem siebenzehnten Jahrhunderte herrührenden Kupferstiches, für das Bildniß von Dürer's Gemahlin Agnes zu halten sei. Wir müssen diese Benennung, die wenigstens nicht hinlänglich begründet scheint, dahingestellt sein lassen.

Das zweite Blei-Medaillon (von 2 Zoll Durchmesser) stellt ein männliches Profil-Portrait, mit der Mütze bedeckt und mit der Andeutung des Rockkragens, dar; ein älteres Gesicht in markirten, faltigen Zügen. Auf der einen Seite des Grundes ist Dürer's Monogramm

leicht eingeritzt, auf der andern eine undeutliche Jahrzahl (die indess, nach den Abbildungen andrer Exemplare, als 1508 gelesen werden muß). Die Behandlung ist der des vorigen Medaillons durchaus verwandt, die malerische Wirkung vorherrschend, die Relief-Perspektive im Allgemeinen wenig durchgebildet, dagegen die Linien der Detail-Formen, wozu natürlich ein älteres Gesicht noch mehr Veranlassung geben mußte, vornehmlich hervorgehoben. Abbildungen des Medaillons finden sich u. a. in J. G. Doppelmayr's „historischer Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern“ (1730, Tab. XV.) und bei A. Will (a. a. O. 1767, III., S. 139.), wo dasselbe als das Bildniß von Dürer's Lehrmeister M. Wohlgemuth, mit Berufung auf ein authentisches Oelportrait desselben von Dürer's Hand, bezeichnet wird.

107. Das dritte der Dürer'schen Medaillons ist, wie bemerkt, ein in Speckstein geschnittenes Original und von etwas größerer Dimension als die eben besprochenen ($2\frac{3}{4}$ Zoll im Durchmesser). Es enthält, von mehrfachen Ringen eingerahmt, das Profil-Bildniß eines Mannes von mittleren Jahren, das Haupt mit einem ziemlich weiten Barett (oder richtiger: mit einer Stulpkappe) bedeckt, das Haar lockig zurückfallend. Ein Theil der Brustpartie, mit einem Pelzrocke bekleidet, ist hier mit in den Kreis des Medaillons aufgenommen, und zwar so, daß die bekleideten Theile, wie auch das Barett, über die inneren, das Medaillon einfassenden Ringe hinausragen und nur durch die äußeren begrenzt werden, was einen eigenthümlich ansprechenden malerischen Eindruck hervorbringt. Auf dem Grunde findet sich wiederum das Monogramm Dürer's und darunter die Jahrzahl 1514, beides erhöht geschnitten. Das Relief des Ganzen ist, wenn auch ebenfalls flach, so doch etwas mehr erhoben, wie bei den vorigen Medaillons, die Relief-Perspektive besser beobachtet, die Behandlung in-

deß leicht und die vorzüglichste Sorge nicht minder auf die schärfer bezeichneten Umrisslinien gewandt. Auch fehlt es gleichwohl nicht ganz an Verstößen gegen die Relief-Perspective, namentlich am Körper, wo einige unmotivirte (oder eigentlich: fehlerhafte) Ungleichheiten der Höhe einen minder durchgebildeten Plastiker erkennen lassen. Die Falten des Kleides sind sehr bestimmt gezeichnet und tragen das entschiedenste Gepräge von Dürer's eigenthümlichem Style, obgleich die eckigen Brüche derselben hier auf keine Weise kleinlich werden. Uebrigens bezeugt die ganze Arbeit, in Rücksicht auf die lebenvolle Auffassung, wie auf die zwar leichte, aber sehr geistreiche Ausführung, die Hand eines vorzüglichen Künstlers, welcher auch in einem Fache, in dem er minder geübt sein mochte, mit sicherem Bewußtsein eine bestimmte und bedeutende Wirkung hervorzubringen im Stande war. Auch dieses Medaillon findet sich bei A. Will (a. a. O. I., S. 321.) abgebildet, wo dasselbe als das Portrait von Dürer's Vater (mit Rücksicht auf ein von dem Sohne gefertigtes Oelbild des letztern) bezeichnet wird. Doch scheint diese Annahme wenig zulässig, da Dürer's Vater bereits im J. 1502 in höherem Alter gestorben war, und der Sohn ihn (zwölf Jahre später) gewiß nicht als einen etwa dreißigjährigen Mann — schon bei der Geburt des Sohnes muß der Vater nahe am vierzigsten Jahre gewesen sein — dargestellt haben würde.

Dafs die drei so eben besprochenen Medaillons wirklich von Dürer herrühren, ist nicht in Zweifel zu ziehen. Sie tragen, soweit es bei so kleiner Dimension und bei Darstellungen, die wenig mehr als einzelne Köpfe enthalten, möglich ist, das Gepräge seines Styles; sie sind mit seinem Monogramm versehen, welches bei dem ersten und dritten Medaillon erhaben gearbeitet ist, also nicht nachträglich hineingeschnitten sein kann; sie lassen endlich eine freie, sichere, in ihrer Art meister-

liche Behandlung erkennen, die den Gedanken an eine absichtliche (somit befangene) Nachahmung seines Styles verbannt. Aus ihnen dürfte also, — wenn auch unter den Einschränkungen, die aus ihrer Natur als Medaillons hervorgehen, — ein Schluss auf die Eigenthümlichkeit von Dürer's Leistungen im Fache der Bildnerei überhaupt zu ziehen sein. Diese besteht hier, abgesehen von den Besonderheiten seines Styles im Allgemeinen, eben darin, daß mehr auf eine malerische Wirkung, mehr eines Theils auf ein Hervorheben der Umrisse des Details, andern Theils auf geistreiche Lebendigkeit des Ganzen hingearbeitet ist, während die plastische Durchbildung, das Gefühl für die feineren Uebergänge, für die gemessnere Rundung der Form (vornehmlich bei derjenigen Perspective der Form, welche die Reliefbildung verlangt) nicht in gleichem Maasse hervortritt, im Einzelnen sogar mangelt *). Alles dies

*) Aehnliche Verhältnisse machen sich auch an einer vierten Medaille von Dürer's Hand bemerklich, — an der kleinen, in Silber gegossenen, welche das Profilbildniß Luther's enthält, mit der Jahrzahl 1526 bezeichnet ist und von der sich u. a. ein Exemplar in der Münz-Sammlung des Königl. Museums vorfindet. Zwar ist hier das Relief verhältnißmässig stärker als an den oben besprochenen Medaillons, auch scheint die perspectivische Verjüngung ohne bedeutendere Mißstände durchgeführt, ist überhaupt die Behandlung mehr den gleichzeitigen Arbeiten der Nürnberger Schule verwandt; doch ist auch hier wesentlich auf ein schärferes Hervorheben der Detailformen durch stärkere Einschnitte, somit wiederum mehr auf einen gewissen malerischen Effekt hingearbeitet. — Daß auch diese Medaille wirklich von Dürer herrührt, darf ebenfalls, wie es scheint, keinem Zweifel unterliegen. Die Art und Weise zwar, wie auf dem Reverse das Monogramm Dürer's, die Namensbezeichnung Luther's und die Jahreszahl aus einer kleinen runden Vertiefung herausgearbeitet sind, erscheint so, daß man vermuthen dürfte, diese Dinge seien auf dem Dürer'schen Modelle selbst nicht vorhanden gewesen; gleichwohl rühren sie unzweifelhaft wenigstens aus seiner Zeit her. Vornehmlich aber der Kopf auf dem Averse hat in seiner

stimmt nun auch durchaus überein mit denjenigen Schlüssen, zu denen wir durch die Betrachtung der allgemeinen künstlerischen Verhältnisse Dürer's berechtigt sind. Wir haben oben bereits der geringen gleichzeitigen Nachrichten über seine bildnerische Thätigkeit gedacht; wir kennen im Gegentheil unzählige Holzschnitte, Kupferstiche, Zeichnungen und Malereien seiner Hand, und müssen somit die Richtung auf die eigentlich zeichnenden Künste als diejenige anerkennen, zu der er vorzugsweise getrieben war, müssen zugleich die Zeit, die er für die Aneignung bildnerischer Fertigkeit gewinnen konnte (denn die früheren Jugendjahre können ihn hierin doch noch nicht zur Meisterschaft befähigt haben, und um so weniger, als die Plastik natürlich nur ein Nebenzweig der Goldschmiedekunst war), verhältnißmässig ziemlich gering anschlagen. Auch hier werden wir somit dahin geführt, eine mehr oder minder malerische Behandlung und den Mangel jener gesetzmässig vollendenden Technik, welche nur das Eigenthum vieljähriger Uebung und Gewöhnung sein kann, als charakteristisch für Dürer's plastische Arbeiten vorauszusetzen. Diese Verhältnisse, wenn im Einzelnen auch modificirt nach dem Gegenstande, — verbunden mit der Rücksicht auf den ihm eigenen Styl der Darstellung und auf die innere Kraft und Lebendigkeit seines Geistes, — werden also stets in Anregung kommen müssen, wo es sich bei plastischen Werken um seinen Namen handelt.

Fassung, in dem Abschnitte des Halses, welcher der Abrundung des Ganzen günstig ist, etwas Eigenthümliches, was auch an sich mit Dürer's künstlerischem Charakter wohl übereinstimmt. — Wichtig ist es noch, zu bemerken, daß in den drei obgenannten Medaillons und in dem eben besprochenen, Werke neben einander stehen, welche verschiedenen Stadien von Dürer's Entwicklungsgänge angehören, in ihrer Uebereinstimmung somit noch sicherer als Ausgangspunkte für die Betrachtung seiner bildnerischen Leistungen dienen können.

Den Dürer'schen Medaillons ist sodann eine große Anzahl anderer anzureihen, bei denen aber die nähere Bestimmung der Verfertiger, da ein Künstlerzeichen bei ihnen nur höchst ausnahmsweise vorkommt, ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat. Der günstigste Ausweg, um gleichwohl die Uebersicht derselben zu kunsthistorischen Resultaten zu benutzen, scheint der: diese Gegenstände zunächst in Rücksicht auf die Lokale, denen die dargestellten Personen, somit ohne Zweifel auch die Arbeiten selbst angehören, zu sondern, sodann das dem Style und der Technik nach Zusammengehörige nebeneinander zu stellen und hieran anzuschließen, was nicht aus äusseren Gründen dieser oder jener Lokalität zuzuschreiben ist. Die Mehrzahl der Portrait-Medaillons der Kunstammer, welche der in Rede stehenden Periode angehören, deutet theils auf Nürnberg, theils auf Augsburg.

- Unter den Medaillons, die mit größerer oder geringerer Bestimmtheit als Nürnbergische zu bezeichnen sind, kommen, nächst den authentisch Dürer'schen, verschiedene in Holz geschnitzte Arbeiten in Betracht. Auch von diesen werden ein Paar, indess ohne genügende Begründung, dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Die
108. eine derselben enthält das Profilbildniß Dürer's von ziemlich kleiner Dimension, welches mit dem Grunde nicht aus Einem Stück besteht, sondern auf denselben aufgeleimt ist. Es stellt den Meister in seiner späteren Zeit und (wie die meisten der auf ihn gearbeiteten Medaillen) dem bekannten großen Holzschnitt vom J. 1527 ähnlich dar; nur ist das Haar an mehreren Partien anders gelegt. Auf der Rückseite findet sich hier eine Aufschrift von ziemlich neuer Hand: „*Albert Dürer etc. se ipsum sculpsit.*“ Doch fehlt dem Köpfchen die dem Meister stets eigenthümliche stylistische Fassung, ist die Behandlung minder frei und leicht, zugleich ohne die im Obigen angezeichneten Eigenthümlichkeiten,

so daß wir in dieser, zwar nicht werthlosen Arbeit seine Hand nicht zu erkennen vermögen. — Eine ungefähr ähnliche Behandlung (welche minder die Umrisse der Form als, auf entgegengesetzte Weise, mehr die vorragenden Theile des Knochenbaues hervorhebt) finden wir in einem zweiten, ein wenig größeren Medaillon, welches das Profilbild Melanchthon's enthält. 109.

Sodann ist ein männliches Brustbild von ziemlich stark erhabenem Relief zu nennen, auf dessen Rückseite sich eine alte und ohne Zweifel gleichzeitige Aufschrift befindet: „*Marthein Tuchers gestalt 59 ior alt 1519.*“ 110.
Eine neue Inschrift auf der Rückseite des das Medaillon einfassenden Rahmens besagt, daß dasselbe „von Tucher's Freunde, A. Dürer,“ geschnitten sei, und angeblich stammt das Medaillon auch mit dieser Inschrift aus dem Besitz der Tucher'schen Familie zu Nürnberg. Es ist ein einfach schlichtes Gesicht mit dem Vorzuge eines wohl ausgeprägten individuellen Charakters, das Haar mit der zu jener Zeit üblichen Haube und darüber mit einem breiten geschlitzten Barett bedeckt. Das starke Relief des Medaillons, die plastisch richtige Verjüngung, die mangelnde Absicht auf eigentlich malerisches (durch den Lichteffect zu bewirkendes) Hervorheben der Detailformen dürften schon an sich Zweifel gegen die Annahme, daß die Arbeit von Dürer herühre, erstehen lassen; mehr noch ist dies der Fall in Rücksicht auf die Fassung des Ganzen und auf die stylistische Behandlung, in der die Strenge und Bestimmtheit Dürer's fehlt; vornehmlich entscheidend sind hier die mehr schwankenden Linien des Gewandes, als man solche bei Dürer voraussetzen darf. Doch ist die Arbeit nicht ohne eine, etwas derbe, Tüchtigkeit. — In den nach diesem Medaillon gegossenen Exemplaren hat die Vorderseite desselben zur Umschrift eine lateinische Devise erhalten; die Rückseite hat dieselbe Inschrift, wie das in Rede stehende Exemplar, doch anders ge-

schrieben. Abgebildet findet sich dasselbe in solcher Weise bei A. Will, Nürnberg. Münzbelustigungen, III., S. 161. Von der Annahme, daß es von Dürer herrühre, findet sich dort ebenfalls Nichts.

111. Ein eigenthümliches Medaillon von ovaler Hauptform zeigt, obgleich es keinen höheren Kunstwerth hat, eine ziemlich nahe Verwandtschaft zu dem Style A. Dürer's. Auf der Vorderseite desselben sieht man, in einer kreisrunden Einfassung, ein weibliches Profilportrait, mit zierlicher Haube geschmückt; mit der Jahresbezeichnung 1523 und oberwärts mit einem H versehen. Auf der Rückseite ist ein durch eine Landschaft hinsprengender Centaur dargestellt, welcher eine große Blume in seiner Linken trägt und mit einem Stabe in der Rechten darauf hindeutet; die Zeichnung dieser Figur zeigt dieselbe Nachahmung des Dürer'schen Styles, welche sich in den Kupferstichen der sogenannten kleinen Meister bemerklich macht. Darüber steht wiederum die Jahrzahl 1523, nebst einigen unverständlichen Zeichen; unterwärts ein schräges Täfelchen mit einem H, in dessen unterer Hälfte ein kleines C befindlich ist *). Das Relief auf beiden Seiten ist äußerst flach und nur auf das Hervorheben der Umrisse (in den Hauptformen und im Detail) berechnet; die Zeichnung ist nicht ohne Geist, die technische Behandlung aber sehr unsicher, der Grund z. B. nicht rein geebnet, so daß man die Arbeit nur als den Versuch eines Künstlers, der in der Plastik keine Uebung hatte, betrachten kann. Sollte es vielleicht erlaubt sein, das Monogramm, in Rücksicht all dieser Umstände, auf Hans von Culmbach, den Schüler Dürer's, zu deuten?
112. Von sehr vorzüglichem Kunstwerth ist ein rundes Medaillon, auf welchem eine weibliche Halbfigur dargestellt ist; es führt die Umschrift: „*Sophia Ortels*

*) S. die Monogrammen - Tafel, 2.

iers alters ist 28.” Auf der Rückseite ist keine Darstellung. Der Kopf ist mit einer Haube bedeckt, das Gesicht im Profil und den Zügen der Nürnberger Frauen, wie sie z. B. Dürer liebt, durchaus entsprechend; den Körper sieht man zur Hälfte von vorn, die Hände unter der Brust zusammengelegt. Die Arbeit ist auch hier von ungemein zartem Relief, dabei aber die perspectivischen Verhältnisse (das Zurückweichen der entfernteren Theile) mit der größten Meisterhaftigkeit beobachtet. Die Haltung ist äußerst edel gemessen, die Bewegung aufs Zarteste empfunden, die ganze Ausführung überaus reizend. In Bezug auf die Kunst der Darstellung dürfte dies Stück als das preiswürdigste unter allen auf der Kunstkammer befindlichen Portraitmedaillons hervorzuheben sein.

Endlich ist noch ein kleines, in Holz geschnittes 113. Medaillon zu nennen, welches auf der Vorderseite einen männlichen Kopf mit der Umschrift: „*Georgius Herman aetatis an. XXXXVII. MDXXXVIII*”, auf der Rückseite das Wappen mit einer lateinischen Devise enthält. Das Relief ist nicht stark erhaben, die Arbeit fein, aber nicht sonderlich geistreich; die Behandlung nähert sich den folgenden, in Speckstein geschnittenen Medaillons.

Eigenthümliche Behandlung zeigt ferner der Blei- 114. abguß eines Medaillons, welches ein weibliches Profilbild mit der Umschrift: „*Lucia Dorerin decima musarum et decus Germaniae MDXXII*” enthält. Die Dargestellte ist mit einem gestickten Chemiset bekleidet, das Haar in eine Haube eingefasst und mit einem breiten Barette bedeckt. Das Relief ist ziemlich stark; die Ausführung, wenngleich nicht ohne Geist, ist derb und fast handwerksmässig. Eine Abbildung des Medaillons findet sich bei A. Will (Nürnb. Münzbelustigungen, als Titelbild des zweiten Theiles), ohne daß der Herausgeber jedoch eine nähere Auskunft zu geben weiß.

- Während jene in Holz gearbeiteten Medaillons die grösste Verschiedenheit in der Behandlung zeigen und, bei dem Mangel näherer Nachrichten, kaum zu einem näheren Schlusse auf die Verfertiger Anlaß geben, so findet sich bei den Nürnbergischen Speckstein-Arbeiten eine ungleich grössere Uebereinstimmung des Styles. Diese gehören, wie es scheint, wesentlich dem zweiten Viertel des sechszehnten Jahrhunderts an, — einer Periode, die überhaupt den grösseren Reichthum meisterlich vollendeter Portraitmedaillons zählt. Zumeist sind sie von übereinstimmend kleinerer Dimension. Auf namhafte Meister zu rathen, dürfte aber auch hier vor der Hand noch seine Schwierigkeiten haben, und wir müssen uns darauf beschränken, auf die im Obigen (S. 68, f.) vorangeschickten Notizen zu verweisen. Ein Relief von nicht zu starker Erhabenheit, eine kräftige, durchaus plastische Behandlung, die besonders die Haupttheile bestimmt bezeichnet, dabei jedoch zum Theil mit grosser Feinheit in das Einzelne einzugehen versteht, eine edle stylistische Fassung des Ganzen, bei der entschiedensten Individualisirung sind all diesen Werken in grösserem oder geringerem Grade eigen. Wir bezeichnen dieselben nach ihren Umschriften: —
115. „*Jacob Muffel seins alters im XXII*“, das Bildniss eines ritterlichen jungen Mannes, welches mit ungemeiner Zartheit und Anmuth gearbeitet ist; die hiezu gehörige Rückseite (als gesondertes Medaillon geschnitten) enthält, ausser dem Wappen und einer lateinischen Devise, die Jahresbe-
 116. zeichnung *MDXXI*. — „*Ludwig Holtzschuer XXXI iar alt*“, ein Kopf von männlich kräftigen, vollen Formen. (Die Rückseite der gegossenen Exemplare dieses Medaillons, die hier nicht vorhanden ist, hat, ausser dem Wappen und der charakteristischen Umschrift „*Ich lasz mir nit graussen*“, die Jahresbezeichnung *MDXXXIII*.
 117. S. Will, a. a. O. II., S. 311.) — „*Jorg Hoffmann XL iar alt*“, wiederum höchst ausgezeichnet, mit der schön-

sten Behandlung des Bartes. — „*Martinus Geuder* 118. *aeta. ann. LXXVII*“, sehr energisch durchgearbeitet, auch hier Haar und Bart von vorzüglicher Schönheit. — „*Ulrich Stack sein alters LVIII iar*“, im Style 119. der vorigen, doch in der Behandlung schon nicht dieselbe meisterhafte Feinheit. (Dies Medaillon ist von einer breiten, runden Holzeinfassung umgeben, in welcher Laubverzierungen im italienischen Style ziemlich sauber geschnitzt sind. Auf der Rückseite des Medaillons ist ein Papier aufgeklebt, dessen nicht ganz neue, beschädigte Inschrift den Peter Flötner als den Verfertiger desselben und den ungleich späteren Leonhard Kern (st. 1663) als den Verfertiger des Rahmens zu bezeichnen scheint.) — „*Sebolt Beham mal- 120. ler XXXX iar alt MDXXX*“, und das hiezu gehörige Gegenstück: „*Anna Behamin alt XXXV iar 121. MDXXX*“, beide, obgleich von ziemlich lebenvoller Auffassung, doch ungleich roher ausgeführt und wiederum, trotz des nicht flachen Reliefs, auf ein scharfes Hervorheben der Umrisslinien berechnet. Die zu beiden gehörige, auf einem gesonderten Medaillon gearbeitete Rückseite enthält, von einem Kranze umgeben, das bekannte Monogramm des H. S. Beham. Vielleicht dürfte man ihm selber diese Arbeit zuschreiben. — Einige spätere Arbeiten in Speckstein werden weiter unten (no. 260 f.) erwähnt werden. —

Die Medaillons, welche in Rücksicht auf die Heimath der Personen, deren Bildnisse sie enthalten, als Arbeiten Augsburg's bezeichnet werden dürften, sind sämtlich in Holz geschnitzt. In ihnen lassen sich, soweit die vorhandenen Beispiele reichen, für die in Rede stehende Periode zwei verschiedene Style, die zugleich von denen der Nürnberger Arbeiten wesentlich abweichen, bemerken. Der eine Styl zeigt sich an zwei Medaillons von ziemlich bedeutender Dimension; sie haben ein starkes Relief und eine eigenthümlich stylistische

- Behandlung, welche besonders darauf ausgeht, die Flächen der Form in einer kraftvollen, bestimmten, doch etwas breiten Weise auseinander zu halten, so daß die Darstellung ein imponirendes, aber vielleicht nicht in gleichem Maasse naturgetreues Gepräge gewinnt. Beide Medaillons sind mit den Profil-Bildnissen sehr berühmter Personen versehen. Das ältere derselben hat auf der Rückseite die Umschrift „*Jacob Fugger. Augusta Vin. MDXVIII*“, und innerhalb derselben das aus zwei Lilien bestehende Wappen. Das Bildniß, auf der Vorderseite, zeigt den Kopf mit der zu jener Zeit üblichen Haarhaube bedeckt, den Hals und Schulteransatz dagegen, was selten vorkömmt, nackt. Der eigenthümliche Abschnitt des Körpers ist in einer nicht sonderlich schönen Linie geführt, auch tritt die Schulter etwas schwer hervor; die Gesamtauffassung ist indess keinesweges ohne Geist. In der Gemälde-Galerie des K. Museums ist ein gleichzeitiges Portrait desselben Jacob Fugger vorhanden (II., No. 65, — dem H. v. Culmbach zugeschrieben), welches eine entschiedene Aehnlichkeit mit dem in Rede stehenden Medaillon hat; doch giebt der Vergleich mit diesem Bilde, dessen Züge bei einer noch mehr individualisirenden Auffassung überall zugleich feiner durchgebildet erscheinen, auf eine sehr bestimmte Weise zu erkennen, in wiefern der Verfertiger des in Rede stehenden Medaillons die Besonderheiten der Form seinen Zwecken gemäß zu modificiren bestrebt war. — Das zweite Medaillon, ohne Rückseite, führt die Umschrift: „*Bartholm. Welser. August. MDXXX. Aet. L*“. Der Kopf des Dargestellten ist mit einer Mütze bedeckt, zugleich eine Andeutung der übrigen Bekleidung gegeben. Die Arbeit dieses Medaillons, der Hauptsache nach der des vorigen sehr ähnlich und ebenfalls mit geistreich geführten Hauptzügen, unterscheidet sich von jenem durch eine minder sorgfältige, ein wenig mehr handwerksmäßige Behand-

lung; auch hier ist übrigens die Schwere der Schulter zu bemerken. Eine etwas spätere, kleine Medaille mit dem Bildniss des Barth. Welser, vom J. 1534 (u. a. im Gypsabguss auf der Kunstkammer vorhanden), giebt wiederum Gelegenheit, das absichtlich Stylistische der in Rede stehenden Behandlungsweise zu erkennen, indem an ihr ebenso (wie in dem genannten Oelbildnisse J. Fugger's) eine ungleich feinere, mehr naturgemässe Durchbildung der Form, als an dem grossen Medaillon, sichtbar wird.

Diese spätere Welser'sche Medaille schliesst sich entschieden der zweiten Reihenfolge der in Rede stehenden augsburgischen Arbeiten an, bei denen, wenn gleich die Gesetze der Relief-Plastik im Wesentlichen auf keine Weise vernachlässigt sind, doch ein viel unabhängigeres Eingehen auf das Vorbild der Natur, eine ungleich grössere Zartheit und Weichheit der Uebergänge, überhaupt eine sehr grosse Feinheit der Ausführung vorherrscht. Diese Naturnachahmung zeigt sich u. a. auch darin, dass hier überall, trotz der Profildarstellung, der Augenstern eingeritzt ist, während bei jenen, ebenso wie auch bei den Nürnberger Arbeiten, dasselbe nicht statt findet. Von vorzüglicher Schönheit ist unter diesen Arbeiten ein Medaillon von ziemlich bedeutender Grösse mit einem weiblichen Brustbilde, dessen Umschrift lautet: „*MDXXVIII. Madalena Honoldtin Anton Rudolffs Hausfrau. XXXIII.*“ Ein reiches, zierlich gearbeitetes Kostüm, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, das Haar in einen auf den Rücken niederhängenden Zopf geflochten, ein reichgefaltetes Chemiset und eine schwere Busenkette, dabei volle, aber edle, kräftige Formen geben diesem Bildnisse ein eigenthümlich interessantes Gespräge. Die Rückseite enthält das Wappen und die Umschrift: „*Das Wort Gotz bleibt in Ewigkait.*“ — In der Gesamtanordnung sehr ähnlich, namentlich mit ganz übereinstimmendem Kostüm ist

ein zweites Medaillon, welches eine etwas ältere, nicht ebenso anziehend gebildete Frau vorstellt und die Umschrift führt: „*Barbara Reihlingin uxor. Aetatis an. XXXXVII*“. Die Rückseite desselben enthält, außer dem Wappen und einer lateinischen Devise als Umschrift, die Jahrzahl *MDXXXVIII*. — Ganz dieselbe Behandlung zeigt sodann ein drittes Medaillon, welches den Kopf eines mit einer Mütze bekleideten Jünglings von etwas langen Gesichtsformen enthält. Es ist ohne Umschrift und ohne eine Darstellung auf der Rückseite. Auch dies Medaillon ist mit dem zartesten Eingehen auf das weiche Leben der Naturformen und mit vorzüglichster Meisterschaft gearbeitet. — In Rücksicht auf die große Trefflichkeit dieser Arbeiten darf man, wie es scheint, nicht ganz ohne Grund vermuthen, daß dieselben von der Hand jenes berühmten Augsburger Bildschnitzers Hans Schwartz („der zu der Zeit in Holz für den besten Conterfaiter geachtet wurde“, — vergl. oben S. 71.) gefertigt seien. Hierbei ist es zugleich zu bemerken, daß Auffassung und Behandlung an ihnen in einer nahen Wechselbeziehung zu dem Stande der Augsburger, überhaupt der Schwäbischen Malerei jener Zeit stehen, indem an den Werken der letzteren eben dieselbe weiche und freiere Nachahmung der Naturformen — im Gegensatz gegen die vorherrschend scharfe Zeichnung der Nürnbergerischen Malerei — hervortritt.

Den eben besprochenen Arbeiten sind noch ein Paar
 127. von entschieden verwandter Richtung anzureihen. Das eine ist ein etwas größeres ($5\frac{5}{8}$ Zoll hohes und $3\frac{3}{4}$ Zoll breites) Portraitrelief: eine männliche Halbfigur, halb von vorn gesehen, in einer Nische von etwas barocker Architektur italienischen Styles stehend und unterwärts durch eine Brüstung begrenzt. Es ist ein vornehmer, reich costümirter Herr, im Hut und eigenthümlich geschnittenen weiten Mantel, die rechte Hand wie im Ge-

sprache erhoben. Bei characteristisch geistreicher Auffassung ist die Figur durchweg im höchsten Grade fein und sauber ausgeführt, dabei zugleich mit einer Weichheit der Behandlung, die den eben besprochenen Arbeiten sehr nahe steht. (Auch hier sind die Augensterne eingeritzt.) Ja diese Weichheit geht hier soweit, daß in den Nebensachen, besonders in der Architektur des Grundes, der nothwendige plastische Styl schon in Etwas vermisst wird. In den oberen Ecken ist das Wapen der Familie Schaden von Mittelbiberach (ein Adler ohne Füße und mit einer Schleife um den Hals) angebracht. Seitwärts, sehr klein, findet sich die Jahrzahl 1521 und darunter eine Art Monogramm *). Die genannte Familie gehört Schwaben an; so daß schon die Lokalität an sich, in der das Werk entstanden sein dürfte, auf dieselbe Richtung der Kunst, wie jene augsburgischen Medaillons, hinzudeuten scheint. — Die zweite 128. Arbeit ist ein kleineres Medaillon, mit dem von vorn gesehenen Kopfe eines Jünglings. Ohne sonderliche künstlerische Bedeutung entspricht doch auch dies Werk, der Behandlung nach, entschieden den vorgenannten Arbeiten. Auf der glatten Rückseite ist die Jahrzahl 1537 und darüber ein Monogramm, aus den Buchstaben FHC zusammengesetzt **), aufgezeichnet. Diese Aufschrift trägt zwar ein entschieden neues Gepräge; doch scheint sie über einer älteren (mit rother Farbe gezeichneten) nachgezogen, so daß sie wenigstens nicht ohne Weiteres als unächt zu verwerfen sein dürfte. Ueber das Monogramm, in seiner Anwendung auf diese Arbeit, wissen wir zur Zeit keine nähere Auskunft zu geben. —

Außer den bisher besprochenen sind noch verschiedene in Holz geschnitzte Portrait-Medaillons* anzuführen, welche wiederum abweichenden künstlerischen Richtun-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 3.

**) S. die Monogrammen-Tafel, 4.

129. gen angehören. Eins derselben, welches einen älteren Mann, mit einem reichen Barett geschmückt, darstellt, führt die Umschrift: „*De dodt ys der sunden schult*“ und ein, aus den Buchstaben AL und VB zusammengesetztes Monogramm *) — ob auf den Dargestellten oder auf den Verfertiger bezüglich, wissen wir nicht zu sagen. Der Dialect der Inschrift deutet auf Niederdeutschland. Die Arbeit des Medaillons ist leicht und geistreich, indess, wenigstens im Gewande, bereits um ein Weniges von der wünschenswerthen Gemessenheit abweichend. Auffallend ist hier, im Vergleich zu allen übrigen bisher besprochenen Holzarbeiten, die Wahl des Materials; indem bei jenen nemlich durchweg ein härteres Holz (überall, wie es scheint, Buchsbaum) benutzt worden ist, so zeigt sich hier ein weicheres (Linden- oder Ahornholz) angewandt. — Aus ähnlichem Material besteht ein andres Medaillon, welches das Brustbild eines jungen ritterlichen Mannes enthält. Doch ist hier die Arbeit wiederum von höchster Trefflichkeit, eben so voll individuellen Lebens wie im schönsten plastischen Style ausgeführt. Leider fehlt hier eine Umschrift oder eine Darstellung auf der Rückseite, die zur näheren Bezeichnung führen könnte.
131. Mehrere in Holz geschnitzte Medaillons machen sich wiederum durch ein starkes Relief bemerklich, ausserdem aber auch noch durch farbigen Schmuck an den Gewändern, sowie durch Färbung der Augen und Lippen, was freilich zu der bräunlichen Farbe des Holzes in keiner sonderlichen Harmonie steht. Auch sind diese zumeist roher gearbeitet und wohl bereits aus etwas späterer Zeit. —
132. An dieser Stelle ist ein kleines Portraitrelief einzureihen, welches, in Rücksicht auf Material und Behandlung eine eigenthümliche Erscheinung bildet. Es

*) S. die Monogrammen-Tafel, 5.

ist eine viereckige Platte von gelblichem Marmor, $6\frac{3}{4}$ Z. hoch und 5 Z. breit, welche innerhalb eines erhöhten Rahmens das Brustbild Kaiser Karl's V. enthält. Das Gesicht sieht man im Profil. Er ist mit einem Pelzmantel bekleidet und trägt über der Brust das goldne Vlies. Den Grund des ziemlich stark erhabenen Reliefs bildet eine scharf ausgemeißelte Teppich-Verzierung; oben, in der Ecke, befindet sich das Wappen. Der Charakter des Kopfes ist wohlgefühlt, auch mit einer eigenthümlichen Kraft und Frische aufgefaßt; die Formen des Gesichtes sind nicht ohne eine gewisse Weichheit gebildet; in den übrigen Partieen aber ist die Arbeit mehr mit einer sauberen Tüchtigkeit als mit künstlerischer Freiheit ausgeführt. Die Behandlung, die des Gewandes sowohl wie die des Kopfes, scheint wiederum vorzugsweise nach Augsburg zu deuten. Die beigefügte Unterschrift heisst: „*Imp. Caes. Carolus. V. P. F. Augus. Reip. et pacis conservator. Aetatis 32.*“ Die Angabe über das Alter deutet (da Karl 1500 geboren war) auf das J. 1532; kurze Zeit vorher war, nach der ersten Ankunft des Kaisers in Deutschland, der berühmte Reichstag in Augsburg gehalten worden, worauf sich ohne Zweifel der vorangehende Theil der Unterschrift bezieht. Dieser Umstand dürfte ein zu beachtendes Gewicht für die Annahme, daß die Arbeit aus Augsburg herrühre, hinzufügen. Auch ist zu bemerken, daß der Kaiser in demselben Jahre von dem Augsburger Maler Chr. Amberger gemalt wurde; die Arbeit des letztern findet sich in der Gemälde-Gallerie des K. Museums (II, No. 97) und bietet interessante Vergleichungspunkte mit dem in Rede stehenden Relief dar. — Einige Jahre später, vom J. 1537, ist ein, ebenfalls tüchtig gearbeitetes vergoldetes Bronze-Medaillon mit dem Brustbilde Karls V., welches vermuthlich den Deckel einer Kapsel bildete und an seiner Rückseite das Wappen enthält.

134. Einen merkwürdigen Zeitgenossen des Kaisers, den König der Wiedertäufer, Johann von Leyden, stellt ein ziemlich großes in Speckstein geschnittenes Medaillon dar, welches die Umschrift führt: „*Johanes Rex in Civitate Minster.*“ Obgleich nicht ohne die Herausstellung besondrer Individualität, ist dasselbe doch nur handwerksmässig gearbeitet; die Lippen, Augen und Haare, sowie die Kleidung, sind gefärbt. — Bedeutender, von einfach tüchtiger Arbeit, ist eine gegossene Medaille, mit der Halbfigur des Johann, nach dem bekannten Kupferstiche von H. Aldegrever, mit der Umschrift: „*Johann van Leyden ein Koning der Wederdoper zo Monster.*“ Die Rückseite enthält das Wappen, den von zwei Schwertern durchstochenen Reichsapfel, und die Jahrzahl 1536.
136. Ein in Speckstein geschnittenes Portraitmedaillon von $3\frac{1}{2}$ Zoll im Durchmesser hat auf der Vorderseite die Umschrift: „*Hans Klur aetatis suae XXXXVII. Anno salutis humane MCCCCXXXVI. Auxilium meum a domino qui fundavit caelum et terram.*“ Es enthält die Halbfigur eines Mannes in einfach bürgerlicher Kleidung. Hinter diesem erscheint der Tod, der die Sichel hinter seinem Haupte erhebt und ihm eine Sanduhr in die Hand setzt. Die Arbeit zeugt nicht gerade von sonderlich künstlerischem Gefühl, doch ist sie frei und lebenvoll. Die Rückseite hat die Umschrift: „*Nunc revelatur filius perditionis qui se extulit super omne quod deus est quem dominus noster jesus interficiet spiritu oris sui. 2. The. 2.*“ Die bildliche Darstellung der Rückseite enthält, als Nutzanwendung dieses Spruches, ein sehr derbes Spottbild auf die päpstliche Macht. In der Mitte sieht man den Papst, nackt, nur noch den rechten Fuß mit dem Schuh und die rechte Hand mit dem Handschuh bekleidet, um seine Füße eine Schlange gewunden. Er scheint sich so eben den Mantel niedergerissen zu haben und blickt mit der

Geberde des Entsetzens nach oben, wo ihm in Strahlen das Christuskind erscheint, das auf ihn niederbläst. Zu seinen Seiten sind drei halbnackte Männer, die ihn und die Zeichen seiner Macht mit ausgelassenen Geberden auf eine wenig decente Weise verhöhnen. Ein Kardinal flieht entsetzt. Hier treten in der Arbeit schon die Motive der manieristisch aufgefaßten italienischen Kunst hervor, doch ist die Darstellung voll energischen Lebens. Die Gewandung erinnert, gewisse eigenthümliche Motive bewahrend, an den Styl der Goldarbeiter aus der späteren Hälfte des 16. Jahrhunderts (von denen weiter unten die Rede sein wird). — An Spottmedaillen auf das Papstthum war bekanntlich jene Zeit nicht arm. Ausser der ebengenannten mögen hier noch ein Paar im Bleiabguss vorhandene erwähnt werden. Die eine von diesen enthält den tüchtig gearbeiteten Kopf eines Papstes, auf dessen Tiara hintervwärts ein Teufelchen heraufklettert; daneben die Beischrift: „*So bin ich das Kindt der Verderbnus und der sunden sagt Sant Pauli in der 2 Epistel an die Tessalonicher.*“ Die zweite Medaille hat Doppelgesichter auf jeder Seite; auf der einen einen Papst, der umgekehrt als Teufel, auf der andern einen Kardinal, der umgekehrt als Narr erscheint*).

Die Portrait-Reliefs der sämtlichen bisher betrachteten Medaillons, sowie der ihnen eingereihten viereckigen Stücke, sind von verhältnißmässig kleinerer Dimension, die Ausführung somit, bei mannigfach wechselnder Behandlung, stets miniaturartig. Ausserdem sind einige grössere, in Holz geschnitzte Portrait-Reliefs, in runder und anderweitiger Umfassung, vorhanden, die derselben Periode angehören, zumeist indess nicht einen bedeutameren künstlerischen Werth haben. Nur eins derselben mag hier näher besprochen werden. Es ist das Bildniss eines bärtigen Mannes, mit einem Barett bedeckt,

*) Vgl. Juncker, das g. u. s. Ehrengedächtniß Luthers, S. 327 ff.

- zu drei Vierteln von vorn gesehen; in den älteren Verzeichnissen der Kunstkammer, die den Dargestellten als einen Georg Fegelen (auch Fegeln, Feglen, Fegler) bezeichnen, wird dasselbe dem Albrecht Dürer zugeschrieben. Der Grund, auf welchem das Brustbild ursprünglich befestigt war, ist nicht mehr vorhanden; früher war es in einen achteckigen Rahmen eingefasst, und auf der Rückseite mit Messingdrath, in das Holz befestigt, das Dürer'sche Monogramm angebracht. Es ist gegenwärtig $6\frac{1}{2}$ Zoll hoch und in einigen Nebensachen beschädigt. Der alten Angabe, daß die Arbeit von Dürer herrühre, können wir indess nicht unsre Beistimmung geben. Die Auffassung des Kopfes ist zwar ziemlich individuell, die Ausführung nicht ohne Verstand und nicht ohne eine gewisse Sorgfalt; dabei aber hat die Behandlung etwas Starres, Aengstliches, den Fältchen des Gesichtes, z. B. fehlt es an der lebendigeren Bewegung, so daß wir hier so wenig jene geistreiche Behandlung wie das Streben nach einer freien malerischen Wirkung, die wir in den unbestreitbar Dürer'schen Medaillons gefunden hatten, wiederzuerkennen vermögen.
140. — Ein großes Medaillon mit dem Profil-Portrait des Johann Hufs, eine Arbeit ohne künstlerische Bedeutung, führt die Inschrift: C. 1510. L. —
141. Endlich ist noch, als in einem näheren Verhältniß zu den besprochenen Arbeiten stehend, eine kleine, in Holz geschnitzte Portrait-Büste (von $4\frac{1}{2}$ Z. Höhe), ein Werk von außerordentlicher Meisterhaftigkeit, anzuführen. Auch dies, eins der ältesten Besitzthümer der Kunstkammer, wird bereits in den ältesten Verzeichnissen dem Albrecht Dürer zugeschrieben, so schon im J. 1665; es befand sich damals in einem schwarzen Kästchen mit Thüren, inwendig mit grünem Sammt ausgeschlagen, so daß man hieraus die Werthschätzung, welche der Büste zu Theil geworden war, erkennen kann. Allerdings dürfen wir eine so alte Tradition

nicht leichtsinnig von der Hand weisen; doch ist schon im Obigen (S. 69, f.) darauf aufmerksam gemacht worden, wie gerade zu jener Zeit, und zwar von Seiten eines der namhaftesten Kunstkenner (Sandrart's), eine Ueberschätzung von Dürer's Leistungen im Fache der Plastik statt fand, der wir nicht beizustimmen vermögen. Wir können somit selbst eine solche Tradition nicht als entscheidend betrachten, wenn innere Gründe mit ihr im Widerspruch stehen; so aber ist es hier wiederum der Fall. Die Büste stellt das Bildniß eines jungen unbärtigen Mannes dar, das Gesicht von edlen, aber eigenthümlich kräftigen Formen, die Stirn über den Augen vorgewölbt, die Unterlippe energisch vortretend; der Rock ist mit einem Pelzkragen besetzt, das Haupt mit einer zierlichen Haarhaube und darüber mit einem geschlitzten Barette (von dessen vorderen Rändern leider Einiges abgebrochen ist) bedeckt. Der Kopf, der sich zur linken Seite wendet, hat eine Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, eine Feinheit individueller Auffassung, eine Gediegenheit, Durchbildung und Reinheit der plastischen Behandlung, eine Zartheit der Ausführung, daß das Werk als einzig in seiner Art betrachtet werden muß. Aber zugleich sind dies Vorzüge, die ein entschieden vorherrschendes plastisches Talent, eine langjährige Uebung in der plastischen Technik voraussetzen lassen, welche wir bei Dürer, wie bemerkt, bestimmt nicht annehmen können und welche sich auch nicht in jenen authentischen Medaillons nachweisen lassen. Dazu kommt, daß in den Nebendingen, namentlich in der Gewandung, die in schlichten, ungebrochenen Linien geführt ist, nichts von den besonderen Eigenthümlichkeiten seines künstlerischen Styles hervortritt, dem er doch, seinem Charakter nach, schwerlich ganz entsagt haben würde. So würde man auch in dem unteren Abschnitt der Büste, der hier in einer schlichten vertikalen Fläche (nicht eigentlich zum Vortheil der Ar-

beit) geführt ist, bei Dürer eine mehr stylistische, den Schluss des Werkes bestimmter bezeichnende Formation erwarten müssen. Im Gegentheil scheint der eigenthümliche Charakter dieser Arbeit wiederum mehr nach Augsburg als wie nach Nürnberg zu deuten, und man möchte auch hier geneigt sein, auf jenen, in Arbeiten der Art so gerühmten Hans Schwartz, als den Verfertiger derselben, zu rathen. Doch können wir nicht umhin, eines Unterschiedes zu gedenken, den wir zwischen dieser Büste und jenen, dem H. Schwartz vermuthungsweise zugeschriebenen Medaillons bemerkt haben. Während dort nemlich die Augensterne im Umriss bezeichnet sind, so ist diese Bezeichnung, den Gesetzen der höheren Plastik gemäß, hier nicht vorhanden. Indefs möchte dieser Unterschied, falls sich nähere Beziehungen nachweisen lassen sollten, vielleicht nicht allzusehr in Betracht kommen dürfen.

3. Kleine plastische Arbeiten freier Composition.

- Unter denjenigen Werken aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, welche nicht wesentlich dem Fache der Portraitdarstellung angehören, sind zunächst zwei zierliche, in Holz geschnitzte Statuetten anzuführen. Die eine derselben ($6\frac{1}{4}$ Zoll hoch) ist eine Darstellung der heil. Barbara. Außer mit dem zierlichen Kostüme der Zeit, bunter Haube, Aermeln und Busenkrause, ist die Gestalt mit einem weiten Mantel bekleidet, welcher über den linken Arm geschlagen ist, auf dem das bekannte Symbol der Heiligen, der Thurm, ruht. Hiedurch wird ein reicher Faltenwurf zu Wege gebracht, welcher den Körper der Heiligen in einer wür-

digen, feierlichen Weise umgiebt; die Falten selbst sind, wenn auch etwas schwer und voll, so doch in grossen, weichen Linien geführt und vornehmlich in den Ecken weich gebrochen. Die Behandlung ist ungemein zart und sauber, voll lebendigen Gefühles. Man hat die Statuette (die sich in der v. Nagler'schen Sammlung befand und aus Nürnberg herkommen soll) wiederum als eine Dürer'sche Arbeit bezeichnet; doch weichen jene Eigenthümlichkeiten der Gewandung, die man noch als eine Reminiscenz an den germanischen Styl betrachten dürfte, so entschieden von der Schärfe des Dürer'schen Styles ab, daß es, wie es scheint, hier kaum eines weiteren Beweises für die Ungültigkeit dieser Annahme bedarf. Wir wissen indess den Meister, dem das Werk mit gröfserer Sicherheit zuzuschreiben sein dürfte, nicht anzugeben; die obige Notiz über den Styl desselben könnte auf die Vischer'sche Schule schliessen lassen, aber in deren Werken ist die Gewandung stets dünner und leichter behandelt. Zu bemerken ist noch, daß die Rückseite der Figur unausgeführt ist, daß sie also ursprünglich irgend eine Art Nische oder dergl. auszufüllen bestimmt war.

Die zweite Statuette ($5\frac{1}{4}$ Zoll hoch), ebenfalls eine 143. weibliche Gestalt, ist nicht minder interessant, leider nur durch eine bedeutende Beschädigung beeinträchtigt, indem ihr gegenwärtig die beiden Arme fehlen. Die Gestalt steht in einer lebhaften Bewegung des Körpers, so daß sich das Kleid unterwärts gegen die Füße zurückbauscht, da. Aus dieser Bewegung und dem etwas freieren Kostüm möchte man sie für eine Herodias halten, welche im Tanzschritt die Schale mit dem Haupte des Täufers trug; doch wird sie in früheren Verzeichnissen der Kunstkammer (zu deren ältesten Stücken sie gehört), vor jener Beschädigung, als einen Kelch in den Händen haltend beschrieben. Auch hier können wir über den Verfertiger keine bestimmte Auskunft geben, bemerken

indess, daß der ganze Charakter der Figur und die besondere Weise der Behandlung, namentlich im Faltenwurf, nicht undeutlich an die zierliche Schärfe Cranach'scher Zeichnungen und Malereien erinnern. Die Bewegung ist trefflich gefühlt, die Ausführung ungemein zart, besonders was das Nackte, — Gesicht, Hals, Brust und Nacken, anbetrifft.

144. Unter den Reliefs ist zuerst eine in Holz geschnitzte Tafel, 16 Zoll hoch und 12 Z. breit, deren Darstellungen mit naturgemäßen Farben bemalt sind, zu nennen. Weniger bedeutend in Rücksicht auf die künstlerische Behandlung, die sich nicht sonderlich von der scharfen handwerksmäßigen Manier zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entfernt, ist dieses Relief nur mehr durch den Gegenstand und die naive Auffassung desselben interessant. Es gehört ohne Zweifel zu den älteren Spottbildern auf den katholischen Clerus, indem es das Gleichniß, welches Christus im Evangelium Johannis aufstellt (Kap. 10, V. 1—10: „Wer nicht zur Thür hinein gehet in den Schaafstall, sondern steigt anderswo hinein, der ist ein Dieb und ein Mörder“; u. s. w. „Ich bin die Thür zu den Schaafen“. U. s. w.), auf den Clerus anwendet. Man sieht nemlich auf der einen Seite einen Schaafstall dargestellt; in der Thür desselben steht Christus und mehrere Fromme, die sich ihm nahen, während Pfaffen und Mönche auf Leitern in die Fenster und Dachluken hineinsteigen.

145. Sechs kleinere Holz-Reliefs (durchschnittlich 7 Zoll hoch und beinah eben so breit), neuerlich mit weißer Oelfarbe überstrichen, welche die Scenen der Verkündigung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Abnahme vom Kreuz, der Grablegung und der Ausgießung des h. Geistes darstellen, geben sich als Nürnberger Arbeiten aus der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts zu erkennen, und zwar entsprechen sie, mit großer Entschiedenheit, der Richtung des Veit

Stofs. Sie sind nicht ohne gute Motive im Einzelnen der Bewegung und Gewandung, doch entbehren sie des feineren künstlerischen Gefühles und können im Wesentlichen auch nur mehr als Handwerksarbeiten gelten. — Einer verwandten Richtung ist auch das Holz-Relief einer Anbetung der Könige zuzuzählen. 146.

Hier sind noch zwei Holz-Reliefs, mit den Brustbildern Christi und der Maria anzuführen, auf deren Rückseite, mit nicht ganz neuer Schrift, angemerkt ist, daß sie „von Veit Stofs, aus der Pirkheimerschen Sammlung“ herrühren. Doch kann diese Angabe nicht als zulässig betrachtet werden. Die ganze Fassung und Durchbildung der Köpfe ist ohne alles Formengefühl und ohne alle Strenge des Styles (vornehmlich in den Haaren und Gewändern), die doch, von V. Stofs, wie von allen seinen Zeitgenossen, — im Einzelnen sogar bis zur Manier — festgehalten wird. Auffallend ist, bei der Styl- und Ausdrucklosigkeit der Arbeit, die an den Italiener Giotto erinnernde Bildung der Gesichter mit ihren geschlitzten, eng zusammenstehenden Augen und den langen, wenig vortretenden Nasen. 147.

Vier Reliefarbeiten tragen das Monogramm Albrecht Dürer's, welches wir jedoch — sofern es auf die bildnerische Thätigkeit seiner eigenen Hand ankömmt, — wiederum nicht bei allen als ächt anzuerkennen im Stande sind. Das reichste unter diesen ist eine holzgeschnittene, im Hautrelief ausgeführte Gruppe, welche die gesammte Verwandtschaft der heil. Jungfrau darstellt (3 $\frac{3}{8}$ Zoll hoch und 6 $\frac{5}{8}$ Zoll breit). Die Composition an sich ist sehr trefflich. Maria und Anna sitzen oberwärts in der Mitte, das Christkind zwischen ihnen; auf jeder Seite stehen neben ihnen drei Männer; im Vorgrunde, etwas tiefer, befinden sich auf jeder Seite zwei sitzende Frauen mit ihren Kindern. Auf einem kleinen Täfelchen bemerkt man Dürer's Monogramm. Die ganze Anordnung, die Auffassung der einzelnen Gestalten, die Mo-

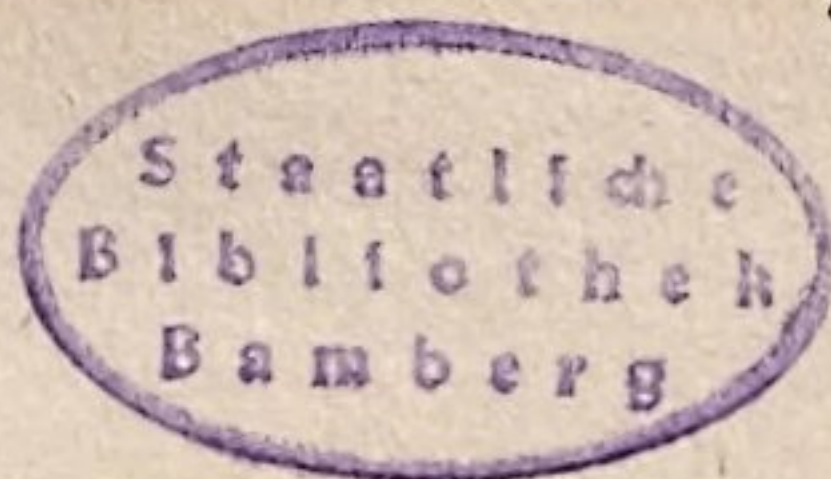
tive der Gewandung, alles dies ist vollständig im Dürer'schen Geiste und eigenthümlich großartig erfunden; die Ausführung aber ist durchaus roh und handwerksmässig, die Köpfe namentlich sind durch rohe Behandlung karikirt, was hier durch Bemalung der Augen und Lippen, während das Uebrige (wie gewöhnlich) die braune Farbe des Holzes zeigt, nur noch mehr hervorgehoben wird. Wir werden nicht irren, wenn wir die Arbeit nur als die Nachahmung einer Dürer'schen Zeichnung betrachten, — denn die ganze Anordnung der Composition ist wesentlich im Charakter einer solchen gehalten, während vielleicht, falls man sie als die Copie eines Dürer'schen Schnitzwerkes betrachten wollte, ein freieres Abweichen von der beobachteten flachen Ausbreitung der Composition zu erwarten sein dürfte. Mehrere Hände sind abgebrochen und ziemlich ungeschickt in Wachs ergänzt.

149. Ein zweites ($7\frac{1}{2}$ Zoll hohes, $4\frac{1}{2}$ Zoll breites) Relief, welches ein in der Verkürzung von hinten gesehenes Pferd und hinter demselben einen Mann darstellt und auf dessen Grunde das Monogramm eingeritzt ist, giebt sich als die Nachahmung eines Dürer'schen Kupferstiches zu erkennen. Das Pferd hat ganz dieselbe Stellung, wie das grössere der beiden, von Dürer gestochenen Pferde; nur sind, weil das Relief verhältnissmässig schmaler ist, Hals und Kopf höher- und mehr zurückgehalten, zugleich die Mähne nach der andern-Seite hinübergelegt (oder gestutzt) und der Schweif minder schön aufgebunden. Statt des schreitenden Ritters, welcher im Kupferstich das Pferd begleitet, ist hier ein Mann in bürgerlicher Tracht hinzugefügt. Dafs aber das Relief nicht von Dürer's Hand herrühre, ergiebt sich aus allen Motiven der Behandlung, besonders aus dem grossen Ungeschick und der grossen Härte, in welcher die Reliefverjüngung ausgeführt ist; aus dem Mangel der charakteristischen Bestimmtheit (vornehmlich in den Haaren); aus dem bei der genannten Aenderung entstandenen zu

kleinen Verhältniß des Kopfes gegen die übrigen Theile des Pferdes; sodann aus der matten Stellung des Mannes. Die in Rede stehende Arbeit ist übrigens nur ein Gypsabguß. In Bronze gegossen und ganz dieselbe Behandlung zeigend findet das Relief sich, ebenfalls unter dem Titel einer Dürer'schen Arbeit, in der ständischen Gallerie zu Prag (XV, 152, — im Umriss gestochen von Pluth). Doch scheint der Gypsabguß nicht nach diesem Exemplare, sondern nach dem in Holz geschnitten gefertigt zu sein, welches sich im J. 1822 (ob noch gegenwärtig, wissen wir nicht) zu Dessau befand; von diesem sind mehrfach Gypsabgüsse genommen, die dem in Rede stehenden vollkommen gleichen, und ohne Zweifel ist es auch das Original des Bronzegusses *).

Außer dem eben besprochenen ist noch ein zweiter, 150. broncirter Gypsabguß, ein Relief von $5\frac{1}{4}$ Zoll Höhe und $2\frac{1}{8}$ Zoll Breite, anzuführen, in welchem wir — das einzige Beispiel außer den oben angeführten drei Portrait-Medaillons — eine unzweifelhaft ächte Arbeit Dürer's zu erkennen glauben. Leider aber wissen wir nichts über das Original, von welchem der Abguß genommen ist. Es ist eine nackte, weibliche Figur, aufrecht stehend, vom Rücken gesehen, das Gesicht zur Seite gewandt, den rechten Arm auf einen Pfeiler gestützt, in der Linken ein Stück Gewand haltend, welches auf den Boden herabhängt, die Beine über einander geschlagen. An dem Pfeiler bemerkt man, in leiser Erhöhung, das Monogramm Dürers und darüber die Jahrzahl 150 * . (Die

*) Heller, das Leben und die Werke Albrecht Dürers II, S. 271 und 279. — Heller führt das Bronzerelief als 1795 im Besitz des Ingenieur Sechter (und aus Wien stammend) an; ohne Zweifel ist dies eins mit dem oben genannten. Vergl. Meusel, neue Miscellaneen, 1795, I., woselbst auch der oben angeführte Umriss des Reliefs mitgetheilt wird.



letzte, hier mit einem Stern bezeichnete Ziffer ist undeutlich, da der ganze Abguss leider nicht die wünschenswerthe Schärfe hat; jedenfalls aber gehört die Arbeit demnach, gleich den beiden ersten jener Portrait-Medaillons in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, somit in die frühere Zeit von Dürer's künstlerischer Wirksamkeit). Das Relief ist ziemlich erhaben. Die Gestalt zeigt volle kräftige Formen im Dürer'schen Charakter, die indess zugleich nicht ohne ein gewisses zartes Gefühl behandelt sind; besonders der Nacken ist sehr anmuthig. Auch das Gewand befolgt ganz, namentlich in dem Bruche der Falten, den Styl der Dürer'schen Zeichnung, aber in freier, geistreicher Weise, welche dem Gedanken an eine etwanige absichtliche Nachahmung seines Styles widerspricht. Der Fußboden ist schräg erhöht, um die Perspektive anzudeuten. Auf dieser Erhöhung geht der linke Fuß, sich den Gesetzen des Reliefs gemäß verflachend, in das Bild hinein, was aber hier natürlich einen Mifsstand zu Wege bringt, der wiederum auf einen minder umsichtigen Plastiker hindeutet. Ebenso ist auch in einigen andren Körpertheilen das Verhältniß der Relief-Verjüngung nicht genügend beobachtet. Ueber die besondre Art, wie die Detailformen umrissen sind, läßt sich, bei der Stumpfheit des Abgusses, wenig sagen.

151. Endlich ist noch einer zierlichen kleinen Arbeit zu gedenken, die ebenfalls mit Dürer's Monogramm versehen ist. Es ist das in Holz geschnitzte und auf einen goldenen Grund aufgelegte Relief einer Arabeske: ein geflügelter Satyr mit Pferdefüßen, der, in ein Ranken- und Blätterwerk ausgehend, auf einem musikalischen Instrumente bläst; auf letzterem ist das Monogramm eingeschnitten. Ohne bei dieser artigen kleinen Arbeit die Originalität allzusehr in Zweifel zu ziehen, können wir doch nicht umhin, zu bemerken, daß das Blattwerk

der Arabeske mehr an den weichen Styl der italienischen Kunst, als an den eigenthümlichen Charakter Dürer'schen Verzierungen zu erinnern scheint *).

Verschiedene Relief-Arbeiten beziehen sich auf die Schule Dürer's, indem sie theils, wie es scheint, von namhaften Schülern selbst ausgeführt sind, theils Nachahmungen ihnen zugehöriger Compositionen enthalten.

Ein in Holz ziemlich erhaben geschnitztes Relief 152. ($4\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $2\frac{1}{2}$ Z. breit) ist mit dem Monogramme des Hans Scheuffelin versehen. Es enthält die Figur des heil. Jacobus major, der sich mit der Linken auf seinen Pilgerstab stützt und mit der Rechten, in welcher er zugleich ein Buch hält, seinen Mantel zusammenfaßt. Die Bewegung ist lebhaft und empfunden, die Gewandung wohl geordnet und durchgeführt, in dem eigenthümlichen Gepräge der Dürer'schen Schule, dabei zugleich in jener etwas mehr handwerksmäßigen Tüchtigkeit, die dem Scheuffelin eigen zu sein pflegt. Die

*) Es mag gestattet sein, hier einige, an andern Orten befindliche Schnitzarbeiten von Dürer's Hand namhaft zu machen, deren Aechtheit durch bewährte Kenner vertreten wird: — Ein in Speckstein geschnitztes Hautrelief mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1510, die Geburt Johannis des Täufers darstellend, in der Kupferstich-Sammlung des brittischen Museums zu London befindlich. (Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 8., — und Waagen, Kunstwerke und Künstler in England, I., S. 132.) — Eine ähnliche Arbeit, vermuthlich das Gegenstück der genannten, die Predigt Johannis darstellend, in der Sammlung zu Braunschweig. (Passavant, a. a. O. S. 9. Anm.) — Zwei Buchsbaumtäfelchen, im Besitz der HH. Boisserée in München, „deren verschiedene motivirte Vorstellung: Maria mit dem Kinde auf dem Halbmond stehend, auch mit wenigen Veränderungen aus einem kleinen Kupferstiche Dürer's bekannt ist“; sie tragen das Monogramm und die Jahrzahlen 1513 und 1516. (Schorn, im Kunstblatt 1835, No. 4. S. 14.) — Es dürfte höchst interessant sein, diese Arbeiten in Gypsabgüssen zur Vergleichung neben einander stellen zu können.

Behandlung, ohne sonderlich zart zu sein, ist frisch, leicht und hat ganz den Charakter der Originalität.

153. Ein kleines in Blei gegossenes Medaillon (ein wenig über 2 Zoll im Durchmesser) enthält ein Monogramm, welches aus den Buchstaben G und P zusammengesetzt*), somit ohne Zweifel auf Georg Pens zu deuten ist, wenn es auch nicht ganz diejenige Form hat, wie es sich auf den bekanntesten Kupferstichen dieses Meisters zeigt. In der That hat der Styl der, in sehr flachem Relief gehaltenen Darstellung Nichts, was dieser Deutung des Monogrammes widerspräche; im Gegentheil erinnert sie mit großer Entschiedenheit an die Reihenfolge kleiner Kupferstiche von G. Pens, welche Scenen aus dem Leben Christi vorstellen. Der Gegenstand derselben scheint der Besuch des Nicodemus bei Christus zu sein. Das Zimmer, in welchem beide Figuren sich befinden, zeigt gothische Formen, auf dem Tische sieht man ein Buch und ein Licht; Christus, hinter dem Tische sitzend, wendet sich in lebhaftem Gespräche zu Nicodemus, der auf einem Sessel vor ihm sitzt und ein bürgerliches Costüm, wie es zur Zeit des Künstlers gebräuchlich war, trägt. Die ganze Auffassung hat etwas schlicht Ansprechendes; im Styl der Gewandung, namentlich in der des Christus, erkennt man die Motive der Dürer'schen Schule, und zwar unter den, in den früheren Arbeiten von G. Pens vorkommenden Modificationen.

154. Der Gypsabguß eines viereckigen Reliefs von 6 Zoll Höhe und $3\frac{3}{4}$ Z. Breite, trägt an seiner oberen Ecke, auf einem erhabenen Täfelchen, das bekannte Monogramm Heinrich Aldegrever's. Die Composition ist die Wiederholung eines der zwölf Kupferstiche Aldegrever's vom J. 1538, welche Gruppen von Hochzeitänzern darstellen: eine Dame im Profil stehend, die von einem

*) S. die Monogrammen - Tafel, 6.

Manne umfaßt und geküßt wird *). Bei einer vortrefflichen lebenvollen Auffassung zeichnet sich diese Arbeit durch eine leichte, aber sichere und geistreiche Behandlung aus; die Gewandung bewahrt ganz das Gepräge des Styles der Dürer'schen Schule, doch sind die Falten in einer eigen großartigen Weise gehalten. Das geschnittene Original dieses anziehenden kleinen Werkes wissen wir nicht nachzuweisen.

Eine Holzplatte (7 Zoll hoch und 9 Zoll breit) ent- 155.
hält das Relief eines ruhig stehenden Pferdes. Es ist eine Nachbildung des bekannten Pferdes von Hans Sebald Beham, welches sich in dessen Unterweisung über die Proportionen der Pferde**), in Holzschnitt dargestellt, vorfindet. Die Schnitzarbeit ist im Ganzen nicht ohne eine gewisse lebenvolle Tüchtigkeit; in der Bildung des Details aber, vornehmlich im Kopf, in der Muskulatur der Füße, in den Haaren an Mähne und Schweif fehlt die schärfere Formenbezeichnung, die charaktervolle Bestimmtheit des Vorbildes.

Noch eine bedeutende Reihe anderer Relief-Arbeiten 156.
ist nach Compositionen von Hans Sebald Beham gefertigt. Unter diesen sind zunächst zwei Bleiabgüsse von kleiner Dimension (2 Zoll hoch und $3\frac{1}{4}$ Zoll breit) zu nennen, welche zweien Scenen seiner anziehenden Kupferstiche aus der Geschichte des verlorne[n] Sohnes (vom J. 1540) nachgebildet sind. Sie stellen die Freudengesellschaft und die Rückkehr des Sohnes in das väterliche Haus dar und nähern sich, auf eine tüchtige

*) Bartsch P. G. VIII, p. 410, n. 167.

**) Der Titel der ersten Ausgabe des in Rede stehenden Werkchens lautet: „Dises buchlein zeyget an vnd lernet ein maß oder „proporcion der Ross, nützlich iungen gesellen, malern vnd golt-„schmiden. *Sebaldus Beham Pictor noricus faciebat.*“ Am Schlusse steht: „Gedruckt zu nurnberg jm 1528 jar.“ Die in Rede stehende Darstellung des Pferdes findet sich auf der zweiten Seite von Bl. 11.

- Weise ausgeführt, dem zierlichen Style der Originale, der bekanntlich noch die Elemente der Dürer'schen Darstellungsweise festhält. Das erste dieser Reliefs scheint mit den Buchstaben L. D. bezeichnet zu sein. — Vier
157. große in Holz geschnitzte Reliefs (1 Fuß 8 Zoll hoch, 1 Fuß 5½ Zoll breit) sind nach denselben Compositionen Behams gearbeitet und mit der Jahrzahl 1554 und einem aus den Buchstaben HR zusammengesetzten Monogramm*) bezeichnet. Auch hier tritt das Naive der Compositionen ansprechend hervor; doch zeigt sich statt der schärferen Formenbezeichnung eine ziemlich charakterlose Behandlung, und die Ausführung ist roh und ohne künstlerisches Gefühl; dabei scheint es, als ob der Verfasser dieser Reliefs nicht die Original-Kupferstiche, sondern nur die nach denselben gearbeiteten Holzschnitte, deren Ausführung ebenfalls eine untergeordnete Stellung einnimmt, vor sich gehabt habe. Das Monogramm hat man auf den Nürnbergischen Formschneider Hieronymus Rösch gedeutet, — eine Annahme, die indess nicht wohl Gültigkeit haben dürfte; denn indem dieser Künstler als einer der vorzüglichsten Formschneider, welche die Holzschnitte nach Dürer's Zeichnungen und besonders das so trefflich geschnittene große Werk der Ehrenpforte des Kaiser Max ausführten, genannt wird**), so muß man ohne Zweifel auch bei einem plastischen Werke seiner Hand eine größere Feinheit des Styles voraussetzen, als sich bei den in Rede stehenden Tafeln kund giebt.
158. Sodann ist eine Reihe in Holz geschnittener Reliefs, von kleinerer Dimension und mit vergoldetem Grunde, vorhanden, welche die Thaten des Hercules, ebenfalls nach Kupferstichen von H. S. Beham enthalten. In diesen Compositionen folgt Beham bereits, die Eigen-

*) S. die Monogrammen - Tafel, 7.

**) Neudörffer a. a. O. S. 46.

thümlichkeiten der heimischen Kunst verlassend, der Richtung der italienischen Kunst, ja, einige derselben sind sogar italienischen Compositionen nachgebildet. So dürften denn auch die Reliefs, an denen übrigens eine tüchtige Behandlung hervortritt, in ihrem Fache für jenen Uebergang der nordischen Kunst zur Weise der italienischen, — hier zunächst für eine energische, lebhaft bewegte Darstellung nackter Körperformen, nicht ohne Wichtigkeit sein. — Eine namhafte Reihe dieser Compositionen ist auch in Bleiabgüssen vorhanden. 159.

An diese Arbeiten, welche den Kunstbetrieb der Dürer'schen Schule repräsentiren, reiht sich hier noch ein in Speckstein geschnittes Medaillon mittlerer Gröfse an, 160. welches als das Modell der Rückseite eines (in Metall zu gießenden) Portrait-Medaillons zu betrachten sein dürfte. Es stellt einen Mann dar, der hinter einem gedoppelten Wappenschild sitzt; letzteres enthält ein Kreuz und eine Lilie, jedes von ein Paar Fischen umschlossen. Der Mann hält das Wappenschild mit der linken Hand und stützt sich darauf mit dem rechten Arm, schläfrig verdrießlich. Das humoristisch Naive der Composition ist, mit ziemlich scharfer Zeichnung, in einer handwerklich tüchtigen Weise ausgeführt. Unterwärts findet sich die Jahresbezeichnung 1531. —

Eine andre Reihe von Arbeiten namhafter Nürnberger Künstler zeigt, abweichend von den Eigenthümlichkeiten der Dürer'schen Schule, das Bestreben nach einer unbefangneren, freieren Auffassung der Natur, womit sich zugleich ein lebhafterer Sinn für schöne Linienführung und Klarheit der Formen verbindet, der die Kunst im weiteren Verlaufe leichter zu einer gewissen Aufnahme der südlich antikisirenden Richtung — ohne derselben jedoch (wie es später der Fall ist) gerade ein Uebergewicht zu gestatten — geneigt macht.

Hierher gehören zunächst, als Zeugnisse des beginnenden Strebens, zwei Arbeiten des oben (S. 69.) erwähnten

- Goldschmiedes Ludwig Krug, die eine im Original, die andre im Gypsabguß vorhanden. Die erste ist ein
161. Relief aus feinem gelblichem Marmor, c. $5\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $3\frac{3}{8}$ Zoll breit; sie stellt Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, um den sich die Schlange emporwindet, dar. Eva faßt einen Zweig des Baumes mit der Linken und hält die Rechte auf Adams Schulter. Sie wird gerade von vorn gesehen; in den Formen ihres Körpers bemerkt man das sichtliche Bestreben nach edlem Verhältniß und harmonischer Führung der Linien, was im Allgemeinen sehr beachtenswerthe Resultate herbeigeführt hat; nur die Brustpartie ist etwas zu breit und die Arme sind etwas zu dünn gerathen. Das Gesicht ist in Form und Ausdruck unbedeutend und ziemlich gemein. Adam, der dem Beschauer halb den Rücken zuwendet, erscheint dagegen ohne die eigenthümlichen Vorzüge der Eva; er kann nur als die Nachahmung einer dürftigen Modellfigur, die in nüchterner Stellung vor dem Künstler dagestanden, gelten; doch ist hier wiederum wenigstens diese, von stylistischer Befangenheit freie und sorgfältige Nachahmung der Natur anzuerkennen. Neben ihm sieht man einen Affen. Die Behandlung ist im Allgemeinen nicht ohne Feinheit und zartes Gefühl, nur das Haar noch steif. Oben zur Seite sieht man, auf einem Täfelchen, das Künstlerzeichen des Meisters, wie es aus den von ihm gefertigten Kupferstichen bekannt ist: die Buchstaben L und K, zwischen denen ein kleiner Krug steht. Am Baumstamm findet sich die Jahresbezeichnung 1514.
162. Die zweite Arbeit von L. Krug ist der Gypsabguß eines Reliefs von c. $4\frac{1}{2}$ Zoll Höhe und 4 Zoll Breite, welches ebenfalls Adam und Eva darstellt. Doch ist die Composition von der des vorigen Stückes verschieden. Hier sitzt Eva unter dem Baume, um dessen Ast die Schlange sich gewunden hat; Adam steht zu ihr geneigt, indem er mit dem rechten Arm den Stamm des Baumes um-

faßt. Die Gestalt des Adam ist hier in leichteren, edler männlichen Verhältnissen gehalten, während umgekehrt die der Eva weder in ihrer Stellung noch im Verhältniß des Körpers so anziehend wirkt, wie die des vorigen Reliefs. Unterwärts findet sich dasselbe Künstlerzeichen und am Baumstamm die Jahrzahl 1515. Ueber das Original dieses Abgusses wissen wir keine Nachricht zu geben.

Ungleich vollendeter zeigt sich die in Rede stehende 163. Richtung in einem in Bronze gegossenen Relief von Peter Vischer (6 $\frac{1}{8}$ Zoll hoch, 4 $\frac{1}{4}$ Zoll breit), welches, aus der v. Nagler'schen Sammlung herrührend, als eine der schönsten und seltensten Zierden der Kunstkammer hervorgehoben werden muß. Es stellt Orpheus und Eurydice, auf ihrem Wege aus der Unterwelt, dar. Beide sind nackt. Zur rechten Seite schreitet Orpheus vorauf, die Geige spielend, — so wie häufig zu jener Zeit, und selbst auf Raphaels Parnass, die Geige, das Haupt-Instrument des Mittelalters, an die Stelle der antiken Lyra getreten ist. Er wendet das Gesicht nach seiner Gemahlin zurück, die hinter ihm steht und ihn ebenfalls anblickt. Mit der niederhängenden Rechten und mit der Linken, mit der sie dem Gatten winkt, hält sie einen Schleier, der vom Winde nach der Tiefe zu getrieben wird. Neben ihr brechen die Flammen des Orkus hervor. Ueber den Figuren ist eine Inschrift, aus zwei lateinischen Distichen bestehend und erhaben gearbeitet, welche den Inhalt der Darstellung erklärt *). Daneben, etwas tiefer und ebenfalls er-

*) Die Inschrift, ohne Zweifel von einem gelehrten Zeitgenossen des Künstlers verfaßt und von letzterem bei der Modellirung wohl nicht ganz richtig gelesen, lautet wörtlich:

Orphea cum silvis fluvios et saxa moventē

Grecia laeteos fert adysse lavis (?)

Eurydicē illic vitae revocasse priori

Servasset stigio si modo pacta jovi.

haben, sieht man Vischer's Monogramm, so wie sich dasselbe auf seinem Grabsteine zu Nürnberg vorfindet *): zwei Fische, die mit einem kurzen Spieß durchstoichen sind. (Nur die feinen Bänder, welche auf der Grabtafel zum Schmuck des Spießes hinzugefügt sind, fehlen hier, da die Dimension des Monogrammes hier natürlich sehr klein ist.) Das Relief der Darstellung ist nicht bedeutend erhaben, im Einzelnen sogar sehr zart; die Behandlung desselben wesentlich den Gesetzen der Plastik gemäß; die Composition so, daß eine vollkommene, klare Entwicklung der Gestalten statt findet und durchaus Nichts auf die Nachahmung malerischer Effekte berechnet ist. Leider scheint der Guss dieser Platte nicht in vollständiger Reinheit ausgefallen; an dem linken Beine des Orpheus namentlich scheint an einigen kleinen Stellen die Form nicht gänzlich ausgefüllt worden zu sein, was sodann (vielleicht später) zu einer oberflächlichen Ciselirung geführt hat; auch sonst finden sich einzelne Partien, wo die letzte Feinheit der Oberfläche durch Ciselirung beeinträchtigt sein dürfte. Doch sind diese Mifsstände glücklicher Weise nicht so bedeutend, daß sie die eigenthümliche Schönheit dieses merkwürdigen Werkes in der Hauptsache und im Wesentlichen beeinträchtigen könnten. In der That ist hier die Poesie des Gedankens, sowie das harmonische Linienspiel der Composition und die Schönheit der Formen an sich, auf eine Weise durchgebildet und ineinander verschmolzen, wie die deutsche Kunst nur wenig ähnliche Arbeiten aufzuweisen haben dürfte. Auf's Lebendigste und

*) S. Die Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken, IV, Taf. V. — Brulliot (*Dict. d. m.; nouv. éd.*) I, no. 3265, 2, giebt eine Abbildung des Monogrammes in Bezug auf das in Rede stehende Relief von P. Vischer. Da seine Abbildung indess nicht ganz genau ist, so theilen wir dieselbe auf der Monogrammen-Tafel, 8, noch einmal mit.

mit dem zartesten Gefühle ist der Moment der Begebenheit aufgefaßt. Noch schreitet Orpheus mit gemessenem Schritte vorwärts, aber eben hat der bittende Ruf der Gattin sein Ohr erreicht und über die Schulter hinweg, deren Hand den Bogen führt, wendet er das Antlitz der langentbehrten Geliebten zu. Schüchtern, wie eben erst zum neuen Leben erwacht, steht sie hinter ihm, das Antlitz mit Sehnsucht dem Gatten zugeneigt; und schon ist es, als ob das verhängnißvolle Schicksal ihren Schritt aufs Neue banne, als ob ihr Körper seitwärts, von dem Gatten hinweg, dem eben verlassenen Abgrunde aufs Neue zugezogen werde. Die dreifache Bewegung in der Gestalt des Orpheus (durch das Schreiten, das Spielen der Geige, das Umwenden des Hauptes hervorgebracht) steht im schönsten Contrast gegen die Ruhe der Eurydice, bei der nur das Neigen des Hauptes, das Winken mit der einen Hand als Ausdruck des Momentes erscheint. Die Körper selbst sind von der edelsten Bildung, aber nicht nach einem allgemeinen idealen Schema, sondern zugleich ganz individuell, ich möchte sagen: nationell gehalten. Der Körper des Orpheus hat die unverkennbarste Aehnlichkeit mit jener bekannten schönen Apollonstatue von Peter Vischer, die früher einen Brunnen im sogenannten Schießsgraben zu Nürnberg zierte und gegenwärtig in der dortigen Kunst- und Gewerbschule aufbewahrt wird; es ist jenes Herbe, Straffe in der Formenbildung, was, ohne jedoch irgend hart oder trocken zu erscheinen, das Gepräge eines größeren Ernstes trägt, als die später-griechische Kunst in ihrer weichen Heiterkeit. (Nur das linke Bein des Orpheus erscheint beim ersten flüchtigen Anblick etwas mager, was aber lediglich durch die oben berührten Mängel des Gusses hervorgebracht ist). Trefflich paßt diese Behandlung der Form für die Gestalt des trauerreichen Sängers. Dafs sie aber mit besonderer Absicht so vom Künstler gebildet wurde, geht deutlich aus den Zügen des Gesich-

tes hervor; auch hier macht sich ein herber, an Entsagung mahnender Zug bemerklich; die Wangen sind nicht mehr in jugendlicher Fülle gerundet, und doch ist die Bildung des Ganzen von einer eigenthümlich edlen männlichen Schönheit. Um so zarter und weicher erscheint die Gestalt der Eurydice. Hier liegen ganz diejenigen volleren Formen der Darstellung zu Grunde, welche wir aus den nackten weiblichen Figuren deutscher Künstler, z. B. Dürer's, kennen, und namentlich das Gesicht verläugnet auf keine Weise das nationale Gepräge. Und doch, mit welchem Adel, mit welcher Anmuth sind diese Formen gereinigt und durchgebildet, so, wie sie vielleicht nie auf den Gemälden und Zeichnungen gleichzeitiger deutscher Künstler erscheinen! Es ist der zarteste süßeste Fluß in diesen Linien, der durch den leisen Wechsel derselben (das Gewicht des Körpers ruht etwas mehr auf dem einen Fusse als auf dem andern) nur in einer um so reizvolleren Weise hervorgehoben wird. Was endlich das Verständniß der Körperbildung betrifft, so darf nach allem bisher Gesagten wohl kaum hinzugefügt werden, daß auch dies durchaus meisterhaft erscheint; die Bewegungen der Gelenke namentlich sind vollkommen frei und leicht; das scharfe Umwenden des Hauptes beim Orpheus, während der Körper die entgegengesetzte Bewegung verfolgt, darf hier besonders als der gültigste Beleg einer vollkommenen Meisterschaft über die Mittel der Darstellung angeführt werden. Der flatternde Schleier der Eurydice, wie durchsichtig im zartesten Relief gearbeitet, scheint von Luft erfüllt; aber auch hier bewegt sich das Spiel der Linien in einer gesetzmäßigen Weise, sogar an den sonst üblichen Styl der Nürnberger Kunst erinnernd. — Gewiß gehört das Werk in die Periode der schönsten Entwicklung des Künstlers (etwa um die Zeit des Jahres 1520). Gewiß dürfen wir, bei Betrachtung einer solchen Arbeit, annehmen, daß diese Entwicklung Peter Vischer's durch

den Einfluss der Antike (durch unmittelbaren oder mittelbaren Einfluss, — was wir hier dahingestellt sein lassen!) wesentlich gefördert worden sei; wichtiger noch ist es, zu erkennen, dass ein solcher Einfluss nicht zerstörend auf seine Individualität zu wirken vermochte, dass der Meister gleichwohl der heimischen Gefühlsweise treu blieb und jenen Einfluss nur zur Läuterung der letztern, — zur Gewinnung neuer, durchaus eigenthümlicher Resultate benutzte. Hier scheinen dem Beschauer die Pfade einer neuen Entwicklung der deutschen Kunst eröffnet, — aber schon die nächste Zukunft hat es nicht gestattet, dass diese Pfade weiter betreten wurden. Die Zeit war innerlicher Unruhen voll: die Kunst verlor das ernste Band, welches sie mit dem Leben vereinigt hatte; bald beugte sie sich, mehr oder minder rücksichtslos, vor der fremden Schönheit, die oft nichts Andres war als ein leeres Gaukelspiel.

Noch eine andre Vischer'sche Arbeit ist hier zu 164. erwähnen, ein Bronzeguss jenes bekannten kleinen Hündchens, welches sich, in einem zweiten Exemplare, in der v. Forster'schen (ehemals v. Volkamer'schen) Sammlung zu Nürnberg befindet *). Das in Rede stehende Exemplar ist bereits seit dem Jahre 1701 auf der hiesigen Kunstkammer vorhanden. Es ist eine runde Arbeit. Die schwierige Stellung des Hundes, welcher sitzt und sich mit der linken Hinterpfote am Ohre kratzt, ist vortrefflich durchgeführt, sowie im Ganzen ein lebendiger Sinn für das Detail der Form und ein gutes Verständniß derselben hervortritt. Gewährt das kleine Werk demnach ein eigenthümliches Interesse, in Rücksicht auf die Seltenheit solcher Darstellungen in der Kunst der in Rede stehenden Periode, so ist hier

*) S. Die Nürnbergischen Künstler, u. s. w. IV. S. 48. (no. 12); Taf. IV. — Ein drittes Exemplar desselben Stückes wird in dem grünen Gewölbe zu Dresden aufbewahrt.

(wie auch aus dem trefflichen Kupferstich nach dem Nürnberger Exemplare zu ersehen) doch der Behandlung eine gewisse Trockenheit nicht abzusprechen.

Zwei andre Kunstarbeiten, die nicht ohne ein gewisses Verhältniß zu der Schule P. Vischer's entstanden zu sein scheinen, sind an dieser Stelle einzureihen.

165. Es sind zwei groſse, in rothes Wachs gedruckte Urkunden-Siegel des Albert von Brandenburg, Kardinales und Kurfürsten von Mainz (geb. 1490, gest. 1545). Sie gehören der oben (S. 18, ff.) besprochenen Siegelsammlung an und bezeugen beide, indem sie sich auf verschiedene Lebens-Perioden des merkwürdigen Mannes beziehen, den fein ausgebildeten Kunst-Geschmack, mit welchem er die Pflichten wie die Genüsse, die seine hohe Stellung ihm darbot, überall zu verschönern bemüht war und darin er mit den italienischen Kirchenfürsten seiner Zeit glänzend wetteiferte. Das erste der beiden Siegel (No. CX.) fällt in diejenige Zeit, in welcher Albert noch erst die erzbischöfliche Würde allein bekleidete, also zwischen die Jahre 1514 — 1518. Man sieht auf demselben den Erzbischof dargestellt, sitzend zwischen zwei schlanken Säulen, an denen, als Hintergrund, ein Teppich befestigt ist und auf denen zwei Genien stehen, welche das Mainzer Wappen halten. (Sechs andre Wappen finden sich zu den Seiten.) Albert hält in der einen Hand den Krummstab, in der andern einen Kreuzstab. Die Zeichnung des Ganzen ist vortrefflich und, besonders in der Hauptfigur, frei belebt; die Ausführung ist sehr schön und fein; Styl und Behandlung haben indess, ohne gerade scharf oder eckig zu werden, noch eine Erinnerung an das alterthümlich Conventiönelle, was bei den oben (n. 85, 86.) genannten Goldschmidtsarbeiten und ähnlichen Werken zu bemerken ist; auch die Verzierungen befolgen noch den gothischen Styl. — Anders erscheint das zweite Siegel (No. CXI.), welches nach Albert's Erlangung der Kar-
- 166.

dinalswürde, also zwischen 1518 und 1545, gefertigt ist. Hier sind es zwei viereckige Pfeiler, zwischen denen die Figur des Kardinals angebracht ist, und zwar von antikisirender Form, mit Laubkapitälen und zierlichen Füllungen von Blätter-Ornament. Zwischen den Pfeilern ist wiederum, zur Deckung des Grundes, ein Teppich dargestellt, und auf ihnen zwei sitzende Genien, welche den Kardinalshut halten. Die Figur Albert's wird hier aber nur zur Hälfte sichtbar; in der untern Hälfte des Siegels sieht man ein großes Wappenschild, welches das vollständige Brandenburgische Wappen, vereinigt mit denen von Mainz, Magdeburg und Halberstadt, enthält und welches von zwei anderen Genien getragen wird. Reiche Ornamente füllen die übrigen Theile des Siegels. Die Ausführung dieser Arbeit zeugt von einer merkwürdigen Meisterhaftigkeit; bei dem starken Relief des Ganzen ist alles feine Detail ebenso zart und sauber wie mit der klarsten Präcision gearbeitet. Der Styl ist durchweg, in der Gewandung, in den anmuthvollen, lebendigen Kindergestalten und in den schönen antikisirenden Verzierungen, als classisch zu bezeichnen, und doch verläugnet er auf keine Weise die ruhige Gemessenheit der deutschen Kunst. Man fühlt sich, in all diesen Rücksichten, bei der Betrachtung des genannten Stückes lebhaft an die späteren Werke Peter Vischer's und seiner Schule (namentlich an die so ausgezeichnet schönen Monumente in der Schloßkirche von Wittenberg) erinnert. Ueber das besondere Verhältniß des Stempelschneiders (oder dessen, der das Modell für den Stempel angefertigt) zu dieser Schule sind wir freilich nicht vermögend, etwas Näheres anzugeben; doch darf hier wohl an die mannigfachen Verbindungen Alberts mit Nürnbergischen Künstlern, namentlich Malern, wovon wir bestimmte Kunde haben, erinnert werden; im Fache der Plastik aber mußte eine solche Verbindung um so näher liegen, als gerade in dieser Kunst

Nürnberg zu jener Zeit unbedingt die erste Stelle in Deutschland einnahm.

67. Endlich ist noch eine Arbeit von der Hand des im Obigen (S. 68.) angeführten Bildhauers Peter Flötner zu nennen, welche den dort mitgetheilten Notizen über seine künstlerische Thätigkeit entspricht. Mit der Jahrzahl 1532 versehen, bezeichnet auch sie einen etwas späteren Entwicklungspunkt der Nürnbergischen Kunst. Es ist ein Hautrelief von 10 Zoll Höhe und 7 Z. Breite, eine schwarze Schiefertafel, auf welche das in Alabaster gearbeitete Schnitzwerk aufgelegt ist. Letzteres stellt die Kleopatra dar, eine zierlich nackte Gestalt, auf die Schlange tretend, welche sie zu stechen im Begriff ist, mit der rechten Hand sich auf einen Pfeiler stützend, mit der Linken ein Gewand emporhebend. Die Auffassung der weiblichen Körperformen dürfte auf gewisse Weise mit der in den vorhin genannten Reliefs parallel zu stellen sein, doch läßt sie, wie es scheint, schon eine noch bedeutendere Einwirkung italienischer Formenbildung erkennen; auch in der Gewandung vermählt sich dem heimischen Style schon ein freieres Element. Die Verhältnisse des Körpers sind eigenthümlich schlank und leicht, dabei aber in edler Weise und mit feinem Gefühl für die Natur durchgebildet. Die geistreiche, lebenvolle Auffassung des Momentes hat dem Künstler Anlaß zu einer anziehenden Entwicklung der Formen gegeben. Noch hat die Schlange den tödtlichen Stich nicht gethan, aber schon ist das schöne Weib von der Ahnung des bevorstehenden Schmerzes erfüllt; zaghaft auf die Schlange tretend, beugt sie sich, einer Stütze bedürftig, zu dem Pfeiler, indem sie mit zurückgehaltenem Athem die Schultern leis emporzieht und den Kopf in den Nacken sinken läßt. In den Haaren, die gelöst zu beiden Seiten niederfallen, bemerkt man die Reste von Vergoldung; an einer kleinen Stelle des Körpers hat leider eine rohe Ueberarbeitung statt gefunden. Der

Pfeiler ist reich mit feinen Relief-Ornamenten in italienischem Style versehen. In seiner Mitte ist ein kleines röthliches Marmortäfelchen eingelassen, auf welchem, aufser dem Namen der Kleopatra und der angegebenen Jahrzahl, auch die Namens-Chiffren des Künstlers: P. F. eingeritzt sind. (Letztere könnte man, beim ersten Anblick, als P. E. lesen; bei genauerer Untersuchung erkennt man jedoch bestimmt, dass im zweiten Buchstaben nur ein F beabsichtigt gewesen sein kann und dass das Häkchen, wodurch dasselbe einem E ähnlich wird, nur durch Zufall, vermuthlich durch Ausspringen des Steines, entstanden ist.)

Den plastischen Arbeiten deutscher Kunst der in Rede stehenden Zeit reihen sich noch einige Geräte an, bei denen die künstlerische Ausschmückung auf einer mehr untergeordneten Stufe steht. Unter diesen ist 168. zunächst ein kleines Holzkästchen zu nennen, dessen Vorderseite mit einem Relief versehen ist, welches eine lustige Gesellschaft bei Tische, vor der Thür eines Hauses, darstellt; durch die Thür kömmt eine Frau mit einer Kanne herzu, die von einem Manne umarmt wird. Hier ist es wiederum jene Naivetät Nürnbergischer Compositionen, was der Arbeit einiges Ergötzliche giebt, wenngleich es im Uebrigen auch an eigentlich launiger Auffassung und geistreicher Behandlung fehlt; die Ausführung ist indess nicht ohne Sauberkeit. Die übrigen Seiten und der Deckel des Kästchens sind mit flachgeschnitzten Ornamenten versehen. — Zwei andre, grö- 169. fsere Kasten von Holz, deren Deckel und Seitenwände mit flachgeschnitztem Laubwerk versehen sind, gehören, was den Styl des letzteren anbetrifft, bereits in die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts; sie werden hier genannt, weil sie, an hervorstechenden Stellen, das

erhaben geschnitzte (somit gleichzeitig gearbeitete) Monogramm Albrecht Dürer's enthalten. Soll das Monogramm hier nicht irgend einen andern A. D. bezeichnen, so kann man es nur als einen — freilich sehr wenig glücklichen — Betrug bezeichnen.

170. Sodann ist eine Reihe von gebrannten thönernen Gefäßen, meist Trink-Krügen, aus dem sechszehnten Jahrhundert vorhanden. Sie sind mit allerlei Relief-Bildungen versehen und theils einfarbig, theils bunt bemalt, — freilich nur Erzeugnisse des gewöhnlichen Handwerkes, doch zum Theil nicht ohne Interesse durch man-

171. nigfach launiges Ornament. Bekannt und als geschichtliche Reliquie merkwürdig ist unter ihnen der große Trinkkrug Luther's, 13 Zoll hoch, oben 3 Zoll, unten $4\frac{3}{8}$ Zoll im Durchmesser enthaltend. Auf dem zinnernen Deckel sind die Buchstaben D. M. L. (Doctor Martin Luther) und die Jahrzahl 1524 eingegraben. Die reichen Reliefs, welche das Aeussere des Kruges schmücken, bestehen theils in Medaillons mit biblischen Szenen, theils in einem bunten Gewirre fabelhafter Arabesken, Alles in einem kindlich naiven Style und doch mit einer eignen handwerksmäßigen Behaglichkeit dargestellt. In „Wittenbergs Denkmälern, herausgegeben von J. G. Schadow,“ findet sich eine lithographirte Abbildung des Kruges in Naturgrösse, sowie (S. 139 ff.) eine nähere Beschreibung und die Geschichte desselben während der letzten hundert Jahre.

4. Der zeichnenden Kunst angehörige Arbeiten.

Zum Beschluß dieses Abschnittes sind endlich noch einige Gegenstände, welche mehr den eigentlich zeich-

nenden Künsten angehören, namhaft zu machen. Zunächst zwei interessante Reliquien des Dürer'schen 172. Kunstbetriebes, die Formstöcke zweier grossen Holzschnitte, die mit seinem Monogramm (der eine ursprünglich auch mit seinem Namen) versehen und dazu wenigstens die Zeichnungen unbedenklich von seiner Hand geliefert sind. Doch gehören diese nicht zu seinen interessanteren Arbeiten. Sie enthalten die Darstellungen zweier Himmelsgloben, der nördlichen und der südlichen Sphäre *) (denen sich bekanntlich noch eine dritte ähnliche Darstellung anreihet) mit den Sternbildern. Die Figuren der letzteren konnten hier wenig Anlaß zu eigentlich künstlerischer Behandlung bieten, wenngleich sie überall den allgemeinen Styl der Dürer'schen Zeichnung erkennen lassen; nur in den Brustbildern der vier berühmtesten Astronomen, welche die Ecken des einen Holzschnittes schmücken, tritt die bedeutsame, diesem Meister eigne Charakteristik hervor. Bei dem andern fehlt gegenwärtig die ganze Umgebung des Globus, welche sich auf älteren Abdrücken mit Wappen und Inschriften ausgefüllt zeigt. Dafs übrigens die Tafeln nicht von Dürer selbst geschnitten sind, liegt bei Arbeiten solcher Art, bei denen es eben weniger auf künstlerische Feinheit ankam, zu nahe, als dafs es noch eines besonderen Beweises dagegen bedürfte; auch heifst es in den eben genannten (abgeschnittenen) Inschriften ausdrücklich nur: „*Albertus Durer imaginibus circumscripsit*“ (sc. *stellas*). Gegenwärtig haben beide Formstöcke durch Wurmlöcher etwas gelitten.

Sodann ist zu bemerken, dafs Manches von kleinen Portrait-Bildern dieser Zeit vorhanden ist, ohne dafs

*) Heller, Leben und Werke A. Dürer's, II, S 721, 722. (No. 148, 149.)

- unter diesen jedoch etwas sonderlich Bedeutsames in kunsthistorischem Bezuge hervorzuheben sein dürfte. Nur
173. ein kleines miniatur-artiges Bildchen, welches mit Oelfarben auf eine Silberplatte gemalt ist und den Markgrafen Friedrich von Anspach (geb. 1460, gest. 1536), Bruder des Brandenburgischen Kurfürsten Johann Cicero, in höherem Alter darstellt, mag hier näher berührt werden. Dasselbe ist nemlich kunstgeschichtlich als ein Werk von Albrecht Dürer verzeichnet *), entspricht aber durchaus nicht der eigenthümlichen Behandlungsweise dieses Meisters. Namentlich fehlt alle, dem Dürer eigne Schärfe der Umrisszeichnung; vielmehr ist es weich, doch sauber und auch nicht ohne Geist, gemalt. Auf der Rückseite der Silberplatte findet sich Dürer's Monogramm, aber bestimmt von späterer Hand, ungenau eingeritzt.
174. Zwei kleine ansprechende Miniaturbilder, mit Wasserfarben auf Pergament gemalt, gehören ohne Zweifel der Niederländischen Kunst der in Rede stehenden Periode an. Sie enthalten die Portraits des Grafen Heinrich von Nassau (geb. 1483, gest. 1538) und seiner dritten Gemahlin Mencia Mendoza, Tochter des Markgrafen Roderich von Cenete (die zweite Gemahlin war 1521 gestorben), sind also im dritten oder vierten Jahrzehent des sechszehnten Jahrhunderts angefertigt. Die Unterschriften der Bilder lauten: „*Henricus Co. Nassaviae. Mar. Zenetae.*“ und „*Mencia. Mendoca. Mar. Zenetae.*“ Beide sind auf blauem Grunde mit großer Feinheit und anspruchloser Lebenswahrheit gemalt; die Behandlungsweise ist der Richtung des Quintin Messys verwandt. Vornehmlich interessant ist das Portrait der Dame, welches, in der Auffassung wie auch in dem ge-

*) So u. a. bei Heller, II, S. 145, c.

schmackvoll geordneten Kostüme, in etwas zugleich an die Richtung des Leonardo da Vinci erinnert, ohne daß dies jedoch (wie es in dem Verhältniß der beiden genannten Künstler begründet ist) der so eben ausgesprochenen Ansicht entgegenstände. Die etwas kalte Carnation rührt vielleicht daher, daß die Farben, wie so häufig bei der Miniaturmalerei, bereits verblichen sein dürften.



V. Italienische Arbeiten des 15. bis 17. Jahrhunderts, zumeist plastische Gegenstände.

Der Einfluss, den die antike Kunst auf die der neueren Zeit ausübte, wurde besonders durch Italien vermittelt. In der italienischen Kunst zeigt sich dieser Einfluss am Frühesten, am Durchgreifendsten; die nordische Kunst wurde seltner an die Quelle der Antike selbst geführt, vielmehr empfing sie jene reinere, freiere Durchbildung der Form zumeist erst aus den Arbeiten der Italiener, und zwar in der Regel unter denjenigen Modificationen, welche durch die letzteren bereits vorgebildet waren. Es ist hier die passliche Stelle, die Werke italienischer Kunst, welche die Kunstkammer als Zeugnisse dieser Entwicklungs-Periode besitzt, namhaft zu machen.

Schon im fünfzehnten Jahrhundert macht sich in der italienischen Kunst eine entschiedene Einwirkung der Antike bemerklich. Die hieher bezüglichen Arbeiten sind zuerst zu betrachten. Eigenthümlich interessant sind ein Paar Gläser von nicht bedeutender Dimension, das eine von tief blauer, das andre von tief

175.

grüner Farbe, auf beiden eine saubere Malerei eingebrannt, — eine Weise der Decoration, die in jener Zeit noch sehr selten ist und somit schon an sich diesen Gegenständen einen besondern Werth sichern dürfte. Das blaue Glas enthält verschiedene, wie es scheint: antik mythische Scenen, das andre: Arabesken, Sphinxen und Genien. In Auffassung und Behandlung, die an den Malereien beider Gläser vollkommen übereinstimmen, erinnern sie an die Weise der paduanischen Schule (etwa des Mantegna); die Zeichnung ist sehr scharf und streng durchgeführt.

Ein Medaillon mittlerer Grösse aus gebranntem Thon 176. enthält, in stark erhabenem Relief, das Profilbildniß des Savonarola (st. 1498) im Gewande der Predigermönche, mit der Umschrift: „*Hieronimus Savonarola ordinis predicatorum.*“ Es ist mit naturgemäßen Farben bemalt und von trefflich individueller Auffassung. Ohne Zweifel gehört dasselbe einem der späteren Künstler aus der florentinischen Künstlerfamilie der della Robbia an, welche bekanntlich in Werken der Art eigenthümlich Ausgezeichnetes leisteten und von denen Vasari *) ausdrücklich berichtet, daß sie dem Savonarola sehr ergeben gewesen seien und daß sie ihn in der Weise abgebildet hätten, wie man ihn auf den (gegossenen) Medaillen sehe.

Sehr beachtenswerth ist sodann, unter andern Bronze- 177. Geräthen, ein großer in Bronze gegossener Kandelaber von 5 Fuß Höhe, der von einem dreiseitigen Fusse getragen wird. Letzterer hat die Umschrift: „*Maggio e giugno MCCCCLXVIII.*“ Die Form des Kandelabers ist ungemein schlank und leicht; der Styl desselben, vornehmlich des Blattwerkes, mit welchem er geschmückt ist, gehört zu den lebendigsten und geistreichsten Nachahmungen antiker Decorationsweise.

*) Deutsche Ausgabe von L. Schorn, II, S. 76.

- Dem sechszehnten Jahrhundert, vornehmlich der früheren Zeit desselben, gehört eine große Menge von Reliefs, zumeist kleinerer Dimension, an, die fast sämtlich in Metall, in Bronze oder Blei, gegossen sind. Einige von diesen dürften, als den Uebergang vom fünfzehnten ins sechzehnte Jahrhundert bezeichnend, anzuführen sein. So eine kleine, in Bronze gegossene Platte, welche den Christusleichenam zwischen zwei Engeln unter dem Kreuze stehend enthält und die Spuren einer starken Vergoldung trägt. So ein noch kleineres Relief von vorzüglich schöner Composition ($3\frac{1}{8}$ Zoll hoch, $2\frac{1}{2}$ Z. breit): der Leichenam Christi, sitzend, von Maria und Johannes aufrecht gehalten, der rechte Arm von einem Engelknaben gestützt. Die edlen Formen des Körpers, die Würde der Gesamt-Anordnung geben dieser kleinen Arbeit sehr anerkennungswürdige Vorzüge; die Auffassung des Ganzen, eine gewisse Strenge der Behandlung, namentlich in den Gewändern, erinnert auch hier an die Richtung des Mantegna, aber an die schönste Stufe der Ausbildung, zu welcher sich dieselbe emporgeschwungen hat.

- Unter den Werken, welche eine classische Entfaltung schöner Körperform zeigen (und die mit größerer oder geringerer Freiheit antiken Gemmen nachgeahmt sein dürften), sind besonders ein Paar kleine viereckige Bronzereliefs anzuführen. Das eine stellt eine nackte Victoria dar, welche von einem Krieger, der im linken Arm eine Trophäe hält, mit der Rechten gefasst und in eiligem Laufe vorwärts gezogen wird. Das andre enthält einen stehenden Herkules, der den nemeischen Löwen emporgehoben hat und ihn mit beiden Armen erwürgt. Die schöne Naivetät der Auffassung, die schlichte, edle, wahrhaft antike Bildung der Form giebt beiden Werken ein hohes Interesse. — Aehnlich ist ein ovales, nur etwas roher gegossenes Relief, in welchem man den Apollo mit der Lyra und neben ihm

den gefesselten Marsyas erblickt. Dies namentlich scheint nach einer antiken Gemme gearbeitet zu sein. — Die in Eisenblech trefflich getriebene Figur eines römischen Kriegers, mit reichlichen Spuren von Vergoldung, ist ebenfalls den Arbeiten dieser Art zuzuzählen. (An diese reihen sich noch einige andre, in Eisenblech getriebene Stücke an, die von ähnlichem Werth und ebenfalls reich mit feinen Gold-Zierrathen geschmückt sind. Ohne Zweifel bildeten sie ursprünglich Waffenzierden.) — Höchst reizvoll ist ferner ein längliches Oval, sehr dick in Bronze gegossen, welches mit einem flach gehaltenen Relief versehen ist: zwei Knaben, auf Seepferden reitend und mit einander kämpfend. Die ungemeine Lebendigkeit und die Naivetät der Bewegungen, die anmuthvolle Zeichnung, die meisterhafte Behandlung des Reliefs, namentlich bei den Verkürzungen, weisen dieser kleinen Arbeit eine sehr hohe Stelle an. — Endlich gehört hieher, unter mehreren andren Werken, ein großes Medaillon mit der Darstellung des Sturzes des Phaëton, eine sehr energische Arbeit, in der namentlich die Pferde von großer Trefflichkeit sind.

Vier in Bronze gegossene Reliefs von verschiedener Dimension lassen die Hand eines Künstlers von eigenthümlicher Richtung erkennen. Eine ausgebildete Körperform, die indess im Einzelnen schon mit einer gewissen Absichtlichkeit vorgeführt wird; ein Styl der Gewandung, der besonders bei lebhafter Bewegung eine entschiedene Nachahmung der Antike zeigt; ein gewisses malerisches Element in der Composition, welches noch an die Behandlung des italienischen Reliefs im fünfzehnten Jahrhundert erinnert, doch mehr aus Absicht als durch unmittelbare Nachwirkung der letzteren beibehalten scheint; eine dem Phantastischen sich annähernde Auffassung des Ganzen (etwa den Malereien der Schule von Ferrara zur Zeit des Mazzolino verwandt), die gleichwohl eine sehr bedeutsame und edle

Entwicklung einzelner Gestalten verstattet, — diese Eigenthümlichkeiten dürften den Hauptcharakter der in Rede stehenden Arbeiten bezeichnen. Ihre Darstellungen sind: Die Anbetung der Könige (in zwei Exemplaren vorhanden). Die Kreuzigung, eine sehr figurenreiche Composition. Die Grablegung, eine Arbeit von eigenthümlicher Trefflichkeit; der Sarkophag, in welchen der Leichnam Christi hineingelassen wird, mit einer reichen Composition von sehr flachem Relief und kleinstem Maassstabe geschmückt. (Auch hievon ist ein zweites Exemplar vorhanden, doch kreisrund abgeschnitten, wodurch namentlich die Darstellungen auf dem Sarkophag zum grösseren Theil verloren gegangen sind.) Die Figur des h. Sebastian, an der Säule stehend, nicht ohne schönen jugendlichen Adel.

Drei in Blei gegossene Reliefs von grösserer Dimension als die bisher genannten (c. $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $6\frac{1}{2}$ Z. breit) werden, in Rücksicht auf ihre Bezeichnung, dem Michelangelo zugeschrieben. Zwei derselben haben in der That eine Verwandtschaft mit seiner Richtung. Am meisten eine, nur skizzenartig angelegte (und leider überarbeitete) Abnahme vom Kreuz, welche mit der (eingegrabenen) Inschrift: „*M. A. Bonaroti*“ versehen ist und den auf dem Boden liegenden Leichnam Christi, der von den Angehörigen beklagt wird, darstellt. — Auch die zweite, ebenfalls etwas skizzenartig gehaltene Composition der Kreuzigung ist nicht ganz ohne Motive des Michelangelo. Sie ist mit den Buchstaben: B. F. (Buonarotti fecit?) bezeichnet. Die Figuren der drei Gekreuzigten sind hier von grossartig trefflicher Durchbildung; unterwärts erblickt man die Krieger, die Würfel-spielenden Knechte und die Freunde des Erlösers, welche um die ohnmächtige Maria beschäftigt sind. Die letztere Gruppe, mit einer gewissen Zartheit componirt, dürfte bereits in Etwas von der eigenthümlichen Weise des genannten Meisters abwei-

chen *). — Das dritte Relief aber, welches die Anbe- 189.
 tung der Hirten darstellt und mit der Inschrift: „*Michael Angelus Bonarrotus fecit*“ versehen ist, gehört
 einer gänzlich verschiedenen Richtung an. Die Compo-
 sition trägt einen wesentlich malerischen Charakter und
 zwar so, wie sich derselbe in der späteren Zeit des
 sechszehnten Jahrhunderts durch Nachahmung des Co-
 reggio ausgebildet hatte.

Auch ein großes, in rothem Wachs gearbeitetes 190.
 Relief, welches mit der Inschrift: „*M. Buon. 1495*“
 versehen ist, dürfte nicht füglich als eine dem Michel-
 angelo angehörige Arbeit zu betrachten sein. Es stellt
 die Grablegung dar und ist, wenn auch in allgemeiner
 Tüchtigkeit, so doch ohne feineres Gefühl ausgeführt.
 Ueberdies trägt die Inschrift, in den Buchstaben wie
 in den Ziffern, das Gepräge einer späteren Zeit. — Ein
 viertes, in Blei gegossenes Relief dagegen, welches, in
 der Form eines länglichen Ovals, den Sturz der Gigan-
 ten darstellt, steht dem Michelangelo ungleich näher;
 es ist wiederum sehr skizzenartig behandelt, aber sehr
 lebendig und geistreich. — (Ein vorzüglich schönes, dem
 Michelangelo früher zugeschriebenes Schnitzwerk in El-
 fenbein wird weiter unten, No. 322., in Betrachtung ge-
 zogen werden.)

Eine Reihe kleiner Reliefs, in Bronze und in Blei,
 führen uns Arbeiten des berühmten Edelstein- und Kry-

*) Beiläufig mag bemerkt werden, daß die beiden unter n. 187
 und 188. angeführten Reliefs mit jenem, dem Michelangelo zuge-
 schriebenen WachsmodeLL der Kreuzabnahme, welches in der rei-
 chen Kapelle der Residenz zu München bewahrt wird, nicht über-
 einstimmen, doch in einzelnen Motiven Verwandtes zu haben
 scheinen. Ueber ein, nach jenem WachsmodeLL gearbeitetes El-
 fenbein-Relief ($9\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $6\frac{1}{2}$ Z. breit), welches eben-
 falls von Michelangelo's Hand herrühren soll (es befindet sich im
 Besitz des Dr. Wilhelm zu Eppingen), wurde im Kunstblatt, 1836,
 No. 29 f., Bericht erstattet.

- stallschneiders Valerio Vicentino (eigentlich: Valerio de' Belli, geb. um 1468, gest. 1546) vor. Drei von diesen enthalten Abgüsse von den in Krystall geschnittenen Darstellungen (oder von den Modellen derselben), welche jenes wunderwürdige Kästchen, das Valerio für den Papst Clemens VII. gearbeitet hatte und das sich gegenwärtig in der Gallerie von Florenz befindet, schmücken. Die Abbildungen der sämtlichen, an diesem Kästchen befindlichen Darstellungen finden sich theils bei d'Agincourt (*Histoire de l'Art etc. Sculpture, t. XLIII.*), theils bei Cicognara (*Storia della scultura, S. 2, t. LXXXVII.*); ihr Gegenstand ist das Leben Christi. Als in der Kunstkammer vorhanden
191. sind anzuführen: ein Bleiabguß der Kreuztragung, bezeichnet: „*Valerius fa.*“ (d'Aginc., no. 6.), ganz in der
 192. schrägen Umrahmung des Originals; ein, etwas roher, viereckiger Bronzeabguß der Grablegung, bezeichnet: „*V. Vicentino*“. (d'Aginc., no. 7, — vielleicht nach
 193. einem früheren Modell gegossen?); ein, ebenfalls ziemlich roher Bronzeabguß der Auferweckung des Lazarus (Cicogn., no. 8.). Der höchst großartige Styl dieser Arbeiten — welcher besonders den Friesen der Tapeten Raphaels zu vergleichen sein dürfte — entspricht ebenso, wie die treffliche, für ein sehr flaches Relief berechnete plastische Behandlung den großen Lobsprüchen, welche namentlich Cicognara den Originalen ertheilt. — Die übrigen der in der Kunstkammer vorhandenen Werke des Valerio gehören nicht dem genannten Kästchen an, aber sie zeichnen sich nicht minder durch dieselbe großartig classische Auffassungsweise (welche wenigstens auf Vorbilder von der Hand eines höchst ausgezeichneten Meisters, nach denen Valerio gearbeitet haben dürfte, hindeutet) und durch dieselbe geistreiche Behandlung
 194. aus. Eins von ihnen, ein Bleiabguß von hochovaler Form, stellt die Anbetung der Hirten dar; auf dem Steine, darauf Joseph sitzt, liest man: „*Valerius f.*“

Die Hirten nahen von beiden Seiten in großartigen Bewegungen, oben sind zwei Blumen-streuende Engel. — Ein ziemlich großes, in Blei gegossenes Medaillon von 195. einer gedrückten Kreisform enthält die Gefangennehmung Christi, eine figurenreiche Composition voll bewegten Lebens, bei dem einen der Krieger fast zu heftig, bei der Gruppe des Petrus indess, der dem Malchus das Ohr abhaut, ungemein schön. Die Arbeit hat, in den vorderen Figuren, ein stärkeres Relief als dies bei den vorgenannten Werken der Fall ist; die Behandlung ist vortrefflich. Im Abschnitt steht: „*Valerius Vicentinus*“. — Dem vorigen in Form und Behandlung ähnlich ist ein andres Medaillon, welches in ein sehr dünnes Bronzeblech geprägt ist. Der Gegenstand desselben ist die Kreuztragung, wiederum sehr figurenreich und mit energisch belebten Gestalten unter den Kriegern. Der Abschnitt ist zum größten Theil hinweggenommen, doch erkennt man darin noch die Reste des Namens *Valerius*. — Eine kleine hochovale Medaille von Bronze 197. stellt den älteren Scipio Africanus dar, welcher dem Alucius, nach der Eroberung von Carthago nova, die Braut zurückgiebt: in der Mitte Scipio, auf einer Erhöhung stehend, auf der einen Seite das Brautpaar, auf der andern der Vater und Diener mit Geschenken, die der Römer dem Brautpaar übergeben läßt, — auch diese kleine Arbeit von großer Trefflichkeit, doch in den Körperformen ein wenig schwerer als die früheren. Auf dem Abschnitte liest man: „*Va. Vi. f.*“ *)

*) Während die Reihe der obengenannten Arbeiten, bei mehrfacher Verschiedenheit im Einzelnen, doch in der Auffassung und Behandlung etwas entschieden Uebereinstimmendes hat und Geist und Hand eines und desselben Künstlers erkennen läßt, kann man nicht eben dasselbe von den Schleifarbeiten des großen, im Vorwort erwähnten Krystallgefäßes sagen, welches sich im Königl. Museum befindet und mit der Namensbezeichnung des Valerio Vicentino versehen ist. Die Zeichnung dieser Darstellungen ist we-

198. Ein kleines längliches Bronzerelief ($2\frac{1}{2}$ Zoll hoch, $4\frac{3}{4}$ Z. breit), welches in drei Exemplaren vorhanden ist, wird dem Benvenuto Cellini (geb. 1500, gest. 1570) zugeschrieben. Es ist eine allegorische Composition. Auf einem dürftigen vierrädrigen Wagen, der von zwei dünnen, abgetriebenen Pferden gezogen wird, sitzt eine weibliche Gestalt, durch die Beischrift als „Inopia“ bezeichnet; der Kutscher, der die Peitsche schwingt, ist „Timor“; trauernde weibliche Gestalten, die eine mit Ketten belastet, schreiten zu den Seiten des Wagens. Die Composition ist geistreich aufgefaßt und angeordnet, die Behandlung etwas leicht, aber trefflich, zugleich nicht ohne jene, dem Benvenuto eignen Reminiscenzen an Michelangelo, so daß kein sonderlicher Grund vorhanden sein dürfte, um die Annahme über
199. den Verfertiger zu verwerfen. — Das Gegenstück zu dieser Arbeit bildet ein zweites Bronzerelief von gleicher GröÙe, welches eine ähnliche allegorische Composition enthält. Auch hier ein Wagen, der aber mit zwei kräftigen Rossen bespannt ist. Auf dem Wagen sitzt eine alte Frau, die eine Art geöffneter Kapsel oder eine getheilte Frucht in der Hand hält. (Erklärende Beischriften fehlen.) Zu den Seiten des Wagens schreiten weibliche Gestalten, in denen man die Personifica-

nig geistreich und erscheint nur als eine mittelmäßige Nachahmung der Manieren der römischen oder mantuanischen Schule; die Behandlung ist unsicher, fast durchweg (und besonders in den Gewändern) ohne die Feinheit, Klarheit und Tüchtigkeit, welche in den obengenannten Abgüssen sichtbar wird. Auch ist zu bemerken, daß die Buchstaben der Namensinschrift („VALE. V. F.“ +]) nicht mit der Bestimmtheit und Reinheit, wie bei den Inschriften der letzteren, gebildet, daß sie weder in gleicher GröÙe, noch in gleicher Stärke, noch auch in ebenmäßiger Stellung eingeritzt sind.

+]) Der Katalog derjenigen Abtheilung des Museums, in welcher das Glasgefäß gegenwärtig aufgestellt ist, giebt die Inschrift, nicht ganz richtig, als: VALE. VI. an.

tionen der drei Kardinaltugenden erkennt: Zuvörderst, jenseit der Pferde, Spes; sodann, im Vorgrunde, Caritas, die ein Kind auf dem Arme trägt und zwei zur Seite hat; hinter dieser Fides, die Arme über der Brust gekreuzt, in der Hand ein Kreuz haltend. Diese Arbeit, der vorigen verwandt, zeigt noch großartigere und bedeutsamere Motive, namentlich in den beiden zuletzt genannten Gestalten. Diese entsprechen ganz den schönsten Leistungen Benvenuto's, mit denen hier ein Vergleich zulässig ist. — Neben den genannten Reliefs ist 200. noch ein drittes anzuführen, welches wiederum eine ähnliche Composition vorführt. Es ist ein von Ochsen gezogener Wagen, auf welchem verschiedene allegorische Figuren — Venus als Hauptperson — sitzen. Die Composition aber und die Ausführung sind in diesem Stück ungleich mehr untergeordnet, so daß wir es nicht dem Verfertiger der ebengenannten zuschreiben dürfen. Auch sind die Maasse nicht ganz dieselben.

Ein weiblicher Bronzekopf von 6 Zoll Höhe wird 201. ebenfalls dem Benvenuto Cellini zugeschrieben; er ist zwar leicht gearbeitet, aber von einer vorzüglich schönen, an die Antike erinnernden Bildung.

Den bisher besprochenen italienischen Abgüssen sind endlich noch mehrere andre anzureihen, welche zwar ebenfalls vorherrschend den Formen der italienischen Kunst entsprechen, bei denen es indess, mehr oder minder, zweifelhaft sein dürfte, ob sie der letzteren wirklich angehören oder ob es nur Nachahmungen italienischer Compositionen sind. Einige entsprechen dem Style der mantuanischen Schule (des Giulio Romano). Zu diesen gehört ein viereckiges Bronzerelief mittlerer 202. Gröfse, welches in der Mitte den Vulkan am Ambos vorstellt, auf der einen Seite Venus und Mars, auf dem Netze ruhend, das Vulkan zuzuziehen im Begriff ist, auf der andern Seite die Schmiede; dabei noch andre Figuren; oberwärts die Götter des Olymp. Die Figuren

- sind zart gearbeitet, ganz im Styl der genannten Schule;
203. die Ausführung ist leicht und geistreich. — Aehnlich sind zwei grofse, in Blei gegossene Medaillons, von denen das eine ebenfalls die Schmiede des Vulkan mit Venus und Amor darstellt und sich durch die energische Behandlung der Gestalten auszeichnet; das andre mit dem Urtheil des Paris, darin die Gestalten etwas
204. steif gehalten sind. — Aehnlich auch ist ein etwas kleineres Blei-Medaillon mit der Darstellung David's, der zum Könige gesalbt wird. Bei diesen Arbeiten, namentlich den letzteren, macht sich übrigens die Darstellung des landschaftlichen Hintergrundes bemerklich, wie dasselbe namentlich bei einigen andren Medaillons der Art, die indess entschieden das Gepräge deutscher Kunst tragen und für die sich weiter unten eine passende Stellung finden wird, der Fall ist. — Zu den
205. Reliefs, die eine Verwandtschaft mit dem Style der mantuanischen Schule zeigen, gehört sodann noch eine Bronzeplatte, auf der, ziemlich erhaben, die Geißelung Christi dargestellt ist. Wild leidenschaftliche, zum Theil übertriebene Bewegungen machen sich hier in den Gestalten der Widersacher bemerklich; dabei aber sind die Costüme, besonders die Rüstungen, in zierlich antikem Style behandelt.
206. Eigenthümlich ist ein viereckiges Bronzerelief, welches die Predigt des Stephanus darstellt. Stephanus steht vor den Versammelten, die von seiner Rede heftig bewegt sind; er deutet nach oben, wo ihm Christus und Gottvater erscheinen; die Schergen sind im Begriffe, ihn zur Steinigung abzuführen. Die Composition ist voller Leben; die Darstellung edel und nicht ohne ein schönes Gefühl; die Gewandung hat einen guten Styl. Doch deutet die ganze Auffassung mehr auf die spätere Zeit des sechzehnten Jahrhunderts, vielleicht ebenfalls auf die Hand eines nordischen Meisters.
207. Einer späteren Zeit gehören, neben manchen an-

deren, auch ein Paar kleine bemerkenswerthe Bronze-Medaillons von hochovaler Form an. Auf dem einen ist der Leichnam Christi, sitzend, dargestellt, der von Joseph von Arimathia emporgehalten wird. Die kleine Composition ist mit großer Schönheit durchgeführt und voll eines edlen, zarten Gefühles. — Das andre Me- 208. daillon hat auf beiden Seiten eine Darstellung. Auf der einen die h. Jungfrau mit dem Kinde, davor der h. Joseph steht, in einem edlen, einfach classischen Style gehalten; auf der andren ein Heiliger, der das Christuskind auf dem Arme hält, mit der Umschrift: „*S. Caetan-
tanus Thienaeus. f. C. Re.*“ Auf beiden Seiten finden sich, zur Bezeichnung des Künstlers, die Buchstaben I. H., — welche ohne Zweifel auf Johann Hammerani, einen der vorzüglichsten Medailleure des siebenzehnten Jahrhunderts (gest. 1705), zu beziehen sind.

Endlich ist hiebei noch eine namhafte Reihe kleiner 209. Statuen von Bronze anzuführen, in denen uns treffliche Nachahmungen theils antiker Figuren (des borghesischen Fechters, der mediceischen Venus u. a. m.), theils moderner Arbeiten (z. B. des Sabinerinnen-Raubes von Joh. von Bologna) vorgeführt werden. Die gute Ausführung dieser kleinen Statuen scheint auf die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts hinzudeuten, wenigstens finden sich die meisten derselben bereits gegen den Schluß dieses Jahrhunderts in der Kunstkammer verzeichnet.



VI. Email-Malereien des 16. Jahrhunderts.

Schule von Limoges.

Eine eigenthümliche Erscheinung in der Geschichte des Betriebes der neueren Kunst bilden die französischen Email-Malereien, welche unter dem Namen der *Emaux de Limoges* (nach dem Orte, wo sie zuerst*) und vornehmlich in eigenthümlicher Vollkommenheit gearbeitet wurden) bekannt sind. Es sind grössere oder kleinere Platten, oder Prachtgeräte verschiedener Art, zumeist von Kupfer, (erst in späterer Zeit gewöhnlich von edleren Metallen) auf denen mannigfache Malereien eingebrannt sind. Sie reihen sich somit den italienischen Majoliken, — Geschirren aus gebranntem Thon mit eingebrannten Malereien, — als ein nahe verwandter Kunstzweig an. Diese Verwandtschaft wird noch bedeutender durch die Gegenstände der Darstellung, welche auf den Limoger Emailen aus der ersten Blüthen-Periode dieses Kunstzweiges, — der Mitte und zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, — gefunden werden. Durch die Uebersiedelung italienischer Künstler nach Frankreich durch die von den letzteren begründete, sogenannte Schule von Fontainebleau, wurde nemlich der Styl der italienischen Kunst auch hier vorherrschend; Arbeiten der grossen italienischen Meister, namentlich

*) Vergl. oben S. 17, Anm.

Kupferstiche aus der Schule Raphael's, wurden auch hier, wie auf den italienischen Majoliken; nachgebildet; oder es lieferten Künstler aus jener Schule von Fontainebleau (welche vorzugsweise dem Style der mantuanischen Schule folgte) die hiezu nöthigen Vorbilder. Unter den letzteren sind vornehmlich die Kupferstiche des Stephanus (Etienne de Laulne), welcher der Schule von Fontainebleau zuzuzählen ist und dessen Blüthe um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts fällt, häufig von den Limoger Email-Malern benutzt worden. Früher indess, besonders in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, vor dem überwiegenden Einflusse der italienischen Kunst, finden sich mannigfache Arbeiten der französischen Email-Malerei, die im Einzelnen theils mehr dem Style der einheimischen (auch der flandrischen) Miniaturen folgen, theils die Leistungen der benachbarten deutschen Kunst zu ihren Musterbildern nehmen. Für Letzteres fehlt es auch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht an Beispielen. — Die Kunstkammer besitzt einen seltenen Schatz französischer Email-Malereien, welche dem sechzehnten Jahrhundert angehören und sehr wohl geeignet sind, die Geschichte eines seither noch wenig beachteten Kunstzweiges anschaulich zu erläutern. In mannigfacher Beziehung bieten sie die wichtigsten und sichersten Quellen zur Erforschung dieses Kunstzweiges dar*).

*) An irgendwie genügenden literarischen Nachrichten über die Email-Malerei der in Redestehenden Periode und über die einzelnen Künstler fehlt es, wie es scheint, noch gänzlich. Nur der unten genannte Leonard Limosin findet sich kunstgeschichtlich verzeichnet, ohne daß jedoch Besondres über seine Eigenthümlichkeit beigebracht wäre; und nur auf einige Arbeiten des ebenfalls unten genannten Pierre Rexmon sind neuerdings deutsche Kunstforscher aufmerksam geworden. Den Namen und Chiffren, welche uns ausserdem die Werke der Kunstkammer kennen lehren, mag hier noch der Name eines Künstlers beigelegt werden, von dem d'Agin-

Rücksichtlich der Technik der Malerei selbst, nehmen diese Werke zwar noch eine untergeordnete Stellung im Verhältniß zu dem, was im folgenden Jahrhundert, namentlich in dessen späterer Zeit, im Fache der Email-Malerei geleistet wurde, ein. Die Arbeiten erscheinen theils mehr als illuminirte Linear-Zeichnungen, mit einer glasartigen Transparenz der Farbe, theils nur als Monochrome: grau in grau (aber mit durchgearbeiteter Modellirung) gemalt, wobei indess das Nackte häufig wiederum mit röthlichem Tone, mehr oder weniger naturgemäfs, gefärbt ist; goldne Zierrathen und vergoldete Lichter dienen hiebei, das Ganze reicher und brillanter erscheinen zu lassen. In Rücksicht auf die Zeichnung aber sind diese Werke, wenigstens zum grofsen Theil, ungleich vorzüglicher als die der späteren Zeit, und sie verrathen hierin das nahe Verhältniß, in welchem sie zu der höchsten Blüthen-Periode der neueren Kunst stehen.

210. Wir beginnen die Betrachtung der auf der Kammer befindlichen Email-Malereien mit denjenigen Werken, in denen noch vorzugsweis alterthümliche Reminiscenzen sichtbar werden. Zu diesen gehört zunächst ein aus drei Platten, einem Mittelbilde und zwei Flügelbildern bestehendes Altärchen. In dem ($7\frac{3}{4}$ Zoll hohen und $6\frac{3}{8}$ Zoll breiten) Mittelbilde ist die Geburt Christi dargestellt, wobei die anbetenden Hirten und eine Menge kleiner Engel gegenwärtig sind; in der Ferne die Verkündigung der Hirten. Auf den Flügelbildern ist die

court (in seinem bekannten Werke, *Peint. pl. CLXVIII. fig. 6.*) eine kleine Email-Malerei im Style der Schule von Fontainebleau bekannt gemacht hat; diese führt nemlich, nach seiner Angabe, die Inschrift: *P. Nouallier, émailleur à Limoges*. Eines trefflichen Email-Malers der in Rede stehenden Periode, der eine Arbeit seiner Hand mit der Inschrift: *Fet à Limoges par P. C.* bezeichnet hat, gedenkt Dr. Waagen in seinem Werke „Kunstwerke und Künstler in England“ II, S. 422.

Verkündigung Mariä enthalten, auf der einen Seite der Engel, auf der andern die Figur der h. Jungfrau. Die Zeichnung der Gestalten ist sehr alterthümlich, im Styl altfranzösischer Miniaturen mit Einwirkung der flandrischen Schule der van Eyck. Die Darstellung ist in einer einfachen, zumeist stark gezogenen Umrisszeichnung gehalten, mit tiefen, wenig mannigfaltigen Farben ausgefüllt, ohne Schattirung, und eine Modellirung der Formen nur durch zierliche Gold-Lichter angedeutet. Dafs die Arbeit selbst jedoch bereits in das sechszehnte Jahrhundert gehört, beweist die Zeichnung der Architektur, welche den Grund des Mittelbildes zum grössten Theil einnimmt; diese entspricht nemlich vollständig den prächtigen Formen des italienischen Baustyles jener Zeit, in denen sogar schon die bekannten gewundenen Säulen aus Raphaels Tapeten nachgeahmt scheinen.

Ein zweites, etwas gröfseres Altärchen enthält in 211. dem (10½ Zoll hohen und gegen 9 Zoll breiten) Mittelbilde eine ziemlich figurenreiche Darstellung der Kreuzigung Christi, auf den Flügelbildern die Kreuztragung und die Kreuzabnahme. Der Styl der Zeichnung und die Behandlung sind auch hier noch, in dem Vorherrschen der scharfen schwarzen Umrisslinien und den zierlichen Goldlichtern, den Miniaturmalereien verwandt; doch nicht speziell der Weise der altfranzösischen Kunst, — mehr im Allgemeinen der älteren deutschen, wie denn namentlich auf dem einen Flügelbilde die Gruppe des Mannes, welcher den Leichnam Christi vom Kreuze nimmt, eine ziemlich bestimmte Erinnerung, wenn auch keine Nachahmung, an Dürer enthält (an die entsprechende Scene seiner kleinen in Holz geschnittenen Passion). Zugleich aber treten noch andre Motive hervor, die man, wie es scheint, als eine direkte Nachahmung alterthümlich italienischer Darstellungsweise bezeichnen kann: einzelne Figuren erinnern nicht un- deutlich an die Auffassung des Mantegna und des Peru-

gino. Bei alledem hat zugleich die Zeichnung eine eigenthümliche Anmuth und Schönheit, die vornehmlich, was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, mehrfach mit einer grossen Zartheit durchgebildet ist. Die Farbe, die in reicherm Wechsel als bei dem vorigen Werke aufgetragen ist, hat eine leuchtend schöne, glasartige Transparenz *).

212. Minder bedeutend ist eine kleinere Platte, welche die Kreuztragung darstellt, und auf der vornehmlich nur der Adel in der Gestalt des Erlösers hervorzuheben sein dürfte. Auch diese ist, in ähnlicher Weise, der Behandlung der Miniaturmalereien verwandt.

213. Zwei mittelgrosse Tafeln enthalten Scenen aus der Geschichte der Dido, ganz in dem naiven Charakter nordischer Holzschnitte aus der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts. Auch hier sind die Hervorhebung der Umrisse und die Goldlichter als charakteristisch zu bezeichnen; die Färbung ist unbedeutend.

214. Höchst interessant ist eine Reihenfolge von 14 kleinen Platten (je $2\frac{1}{2}$ Zoll hoch und ein wenig über 2 Zoll breit), auf denen sehr figurenreiche Scenen aus der Passion Christi dargestellt sind. Die Compositionen sind sehr vortrefflich; alterthümliche Naivetät und Würde vereinigen sich in ihnen mit einer frischen, freien Lebendigkeit. Manch ein Moment, besonders in den Gestalten Christi, erinnert an Dürer, aber die Gewandung hat nicht seine Härten und Schärfen; Andres — und zwar das Meiste, — deutet entschieden auf die oberdeutsche, namentlich die schweizerische Kunst; dies gilt sowohl

*) Auf dem Flügelbilde der Kreuztragung, an der unteren Ecke, findet sich ein aus den Buchstaben H und D (oder P) zusammengesetztes Monogramm (der Rahmen verdeckt dasselbe ein wenig), doch ist die Aechtheit desselben zweifelhaft, wenigstens einer besonderen Prüfung bedürftig. S. die Monogrammen-Tafel, 9.

von der Auffassung und Behandlung, als besonders von der Art und Weise des Kostüms. Einige Kriegerfiguren in einer Art römischen Kostüms, mit seltsam geflügelten und geschnäbelten Helmen, scheinen sich dagegen wiederum mehr der Weise der älteren holländischen Schule zu nähern. Die architektonischen und ornamentistischen Theile, besonders die Throne, auf denen Pilatus, Caiphas u. A. sitzen, zeigen eine freie Nachahmung reicher italienischer Formen, wie solches z. B. bei Holbein gewöhnlich ist. In Rücksicht auf die Technik sind übrigens auch diese Malereien den vorhin besprochenen verwandt: es sind einfach colorirte Zeichnungen auf schwarzem Grunde; aber die Linien sind mit einer grossen Feinheit und mit schönem Verständniss gezogen. Auch das Nackte ist trefflich gezeichnet, wenngleich noch trocken. Die Modellirung in den gewandeten Theilen ist hier dadurch hervorgebracht, daß die Farben in den beleuchteten Stellen weg- und in den Schatten zusammengetrieben sind; Gold ist im Wesentlichen nur zur Verzierung aufgesetzt. Unter den bekannten, in Kupferstich oder Holzschnitt herausgegebenen Reihenfolgen der Passion aus der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts findet sich, so viel wir wissen, keine, welche als das Vorbild dieser Emailen zu betrachten sein dürfte.

Nicht unähnlich, obgleich minder bedeutend, ist eine 215. kleine Darstellung der Geißelung Christi, die ebenso, in den Haupt-Motiven der Composition, dem Charakter der oberdeutschen Kunst zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts entspricht. Die Email-Platte ist mit einer zierlich architektonischen Umrahmung versehen, so daß sie wiederum als Schmuck eines Haus-Altärchens erscheint.

Sechs kleine Plättchen, deren eins mit der Jahrzahl 216. 1538 versehen ist, sind mit eigenthümlich humoristischen Darstellungen bemalt. Der Gegenstand sämtlicher Darstellungen ist die Bethörung der Männer durch die

- Weiber; Folgendes sind die einzelnen Scenen: 1) Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß; — 2) Sisera, der Feldhauptmann der Cananiter, schlafend, und Joel neben ihm, indem sie ihm den Nagel in den Kopf schlägt; — 3) Simson im Schoofse der Delila; — 4) Salomon, durch sein Weib zur Anbetung der Götzen veranlaßt; — 5) Aristoteles, der auf Händen und Füßen kriecht und auf dessen Rücken ein Weib (die Geliebte Alexanders, welchem letzteren Aristoteles selbst wegen des Uebermaasses seiner Liebe Vorwürfe gemacht) mit geschwungener Geißel reitet; — 6) der Zauberer Virgilius, unter dem Fenster der römischen Jüngfrau, die ihn in ihr Schlafgemach emporzuwinden versprochen hatte, betrogen im Korbe hängend, während sie aus dem Fenster niederblickt und Zuschauer auf der Strasse sich versammeln. Die Compositionen sind einfach und launig gehalten, mit Geist und auch mit leidlichem Verständniß der Form aufgefaßt. Die Ausführung ist monochromen-artig: grau in grau, mit naturgemäßer Färbung des Nackten und seltner Anwendung bunter Farben zum Schmuck. Die Behandlung ist sauber. Das Kostüm ist das der Zeit des Künstlers. Der Styl der Zeichnung erinnert wiederum an oberdeutsche Schulen.
217. Die Namensunterschriften sind französisch. — Ungefähr in dieselbe Zeit dürften sodann drei kleine Plättchen mit je zwei buntgemalten Köpfen en-Medaillon gehören. Die französischen Beischriften bezeichnen die Köpfe als: Simson und Delila; — Paris und Helena („*Lene*“ geschrieben); — Hercules und Dejanira. Die Arbeit ist leidlich gut.
218. Die Jahrzahl 1545 findet sich auf einer, von einem niedrigen Fusse getragenen Schaale, welche mit bunter Farbe geschmückt ist. Innen und aussen sind je 4 Köpfe, jene auf schwarzem, diese auf blauem Grunde, gemalt. Die letzteren haben die Beischriften: „*Dame Venus*“; — „*Paris suis*“; — „*Hellene*“; — „*Imp.*

Hocto. Die Malerei ist sehr leicht, aber nicht geistlos. Die, neben diesen Köpfen angewandten Verzierungen sind bereits im Style der vatikanischen Logen, bezeugen somit schon vorherrschende Einwirkung italienischer Kunst. —

Die Mehrzahl der folgenden Email-Malereien, welche nunmehr, bis auf einzelne Arbeiten, wesentlich den Musterbildern und dem Style der italienischen Kunst folgen, gehört namhaften Meistern an. Die Stücke, welche nicht mit einer bestimmten Bezeichnung versehen sind, werden sich diesen, je nach ihrer Beschaffenheit, anreihen lassen.

Zwei Stücke tragen den Namen des Leonard Limosin, des bekanntesten und, nach der gewöhnlichen Annahme, des vorzüglichsten unter den französischen Email-Malern der in Rede stehenden Zeit, der auch in andern Fächern, namentlich der verwandten Glasmalerei, Ausgezeichnetes geleistet haben soll. Seine Blüthe fällt um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts; unter den, in der Kunstkammer vorhandenen Emailen nehmen seine Arbeiten weniger durch ihre Vollendung, als dadurch, daß sie immer noch zu den, wenn auch wichtigeren, Anfängen dieses Kunstzweiges zu gehören scheinen, eine beachtenswerthe Stelle ein. Die eine derselben ist eine 219. Platte kleinerer Dimension (5 Zoll hoch und 4 Zoll breit), auf welcher die Halbfigur einer Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, mit ausgebauchten Säulen und andern Ornamenten zu den Seiten, dargestellt ist. Sie hat die Inschrift: „*Leonard. Limosi*“. Die Naivität in den Bewegungen, die an Leonardo da Vinci erinnernde Composition des Bildes haben etwas eigenthümlich Ansprechendes; aber die Zeichnung ist, wennschon nicht ohne innerliches Gefühl, so doch noch streng und scharf, die Malerei nur eine Colorirung der Zeichnung mit schönen transparenten Farben, das Ganze wiederum noch, in der äußeren Behandlung, der Weise der Miniaturen

220. verwandt. — Eine ziemlich verwandte Behandlung findet man an zwei herzförmigen Medaillons, welche, zu einandergehörig, ursprünglich wohl eine Kapsel bildeten; auf jedem derselben ist ein Portrait, ein männliches und ein weibliches, gemalt, und über den Portraits, den Stand der Dargestellten zu bezeichnen, eine kleine Krone. Bei der Strenge der Zeichnung spricht sich in denselben übrigens nichtsdestoweniger eine sehr bestimmte Individualität aus.
221. Abweichend ist die zweite Arbeit des genannten Künstlers, ein großes ovales Medaillon (13 Zoll hoch und etwas über 10 Zoll breit), welches eine Erndte darstellt, im Vorgrunde den Boas, unter den Schnittern die Ruth. Vorn, auf einem Gefässe, findet sich wiederum der Name des Künstlers: „*Leonard. Limosi.*“ Die Composition ist im Style der Schule Raphaels, die ganze Behandlung den italienischen Majoliken sehr ähnlich, so daß man wohl vermuthen darf, daß hier eine Majolika-Malerei zum Vorbilde gedient habe. Dies findet namentlich seine Bestätigung durch den Charakter der Farbe, die nicht jene glasartige Transparenz hat; vielmehr ist letztere, durch die Einmischung weißer Töne (welche bekanntlich, in Gemälsheit des weißen Grundes, bei den Majoliken durchgehen) bereits gebrochen. Die Auffassung im Uebrigen ist zwar nicht ohne Geist, doch auch ohne ein eigentlich sicheres Verständniß der Form. Das Medaillon ist gegenwärtig mit breiten Streifen emailirter Ornamente von einem trefflich byzantinischen Style umgeben, die, was sich schon aus ihrer Form ergibt, nicht ursprünglich dazu gehören.
222. Im Charakter italienischer Majoliken sind noch zwei andre Stücke behandelt. Es sind Pendants; ihre Darstellungen gehören dem classischen Alterthum an. Auf dem einen Stück sieht man einen König, der unter einer Säulenhalle auf seinem Throne sitzt, umgeben von Kriegern und vor ihm ein knieender Jüngling; zur Seite

blickt man auf das stürmisch bewegte Meer. Auf dem zweiten Stücke sind die Säulen eines Tempels dargestellt, und Krieger und Priester, welche der Bronzestatue eines Gottes ein Opfer darbringen; im Hintergrunde das Meer und ein Schiff. Doch stehen beide Arbeiten, in ungleich roherer Auffassung und Behandlung, dem vorgenannten Medaillon beträchtlich nach.

Mehrere Arbeiten rühren von einem Zeitgenossen des Leonard: von Jean Court (einem Künstler, dessen Namen wir anderweitig nicht aufgeführt gefunden haben) her; in ihnen zeigt sich bereits, wenn auch erst im Einzelnen, der Uebergang zu einer mehr vollendeten Weise der Darstellung. Der alterthümlichen Behandlungsweise verwandt ist unter seinen Arbeiten zunächst eine Darstellung des Christus vor Pilatus ($7\frac{3}{4}$ Zoll hoch, $6\frac{1}{4}$ Zoll breit), eine einfache Copie des Dürer'schen Holzschnittes derselben Scene, welcher in seiner kleinen Passion enthalten ist; die Zeichnung (die übrigens nicht sonderlich geistreich nachgeahmt ist) ist einfach colorirt und mit Goldlichtern versehen. Die ausführliche Inschrift dieser Platte lautet: „*A Lymoges par Jehan Court, dit Vigier, 1556.*“ — Eine zweite Platte bildet den Pendant der eben besprochenen; sie stellt die Himmelfahrt Christi (vermuthlich nach einer italienischen Composition) dar; die Behandlung ist ganz dieselbe.

Eine Platte kleinerer Dimension, auf welcher der Name des genannten Künstlers durch die Buchstaben I. C. bezeichnet ist, enthält einen Reichthum zierlicher Ornamente im Styl der vatikanischen Logen, in der Mitte die Figur der Diana. Das Ganze, in glänzenden, durchsichtigen Farben ausgeführt, ist leicht, heiter und nicht ohne Geist behandelt. Die Composition findet sich unter einer Reihe kleiner Kupferstiche ähnlichen Inhaltes, welche die Unterschrift des oben genannten Stephanus führen.

226. Höchst interessant ist eine grofse ovale Schüssel, welche ganz in bunten Farben, ebenfalls von glasartiger Transparenz, bemalt ist. Sie misst 1 Fufs $8\frac{1}{2}$ Zoll in der Länge, 1 Fufs $3\frac{1}{2}$ Zoll in der Breite. Die Rückseite ist mit grofsen Barock-Ornamenten bedeckt, und hat dieselbe Bezeichnung des Künstlers: I. C. Die innere Fläche der Schüssel enthält eine sehr figurenreiche Composition: eine freie Nachahmung des Blattes von Marc Anton, welches unter dem Namen des Triumphes des Titus bekannt und vermuthlich nach einer Zeichnung von A. Mantegna gestochen ist *). Ein junger Mann, nackt und nur mit der Chlamys und dem Helme bekleidet, in der Hand den Herrscherstab haltend, steht in der Mitte auf Schilden und andren Geräthen des Krieges. Knaben und Gefangene knieen auf beiden Seiten; neben ihm, seinen rechten Arm fassend, steht ein geschmücktes Weib. Dann sieht man, auf beiden Seiten, zahlreiche Gruppen von Männern, in römischen Kostümen theils des Krieges, theils des Friedens, welche gegen die Mittelgruppe gewandt sind. Ueber der letzteren, an einem Fruchtbaume, schwebt Amor. Hinterwärts wird ein festlicher Triumphzug sichtbar. Architekturen, und weiter zurück ein Fluß mit darauf Schiffenden, bilden den Grund der Darstellung. Auf dem Rande der Schüssel sind phantastische, arabeskenhafte Figuren gemalt. Die Zeichnung in dieser Arbeit ist ausgezeichnet schön, besonders in den, zwar etwas streng modellirten nackten Theilen, die Köpfe erscheinen zum Theil eigenthümlich geistreich. Die Ausführung im Einzelnen ist sehr fein; ebenso ist auch die Farbe im Einzelnen an sich sehr schön. Aber das reiche Ganze der Composition überschreitet wesentlich die Grenzen, welche in dem damaligen Standpunkte der Email-Malerei gesetzt

*) Bartsch, *Peintre-Graveur*, XIV, p. 173, n. 213.

waren; bei dem Mangel des Helldunkels und der sonstigen Luft-Effekte konnte hier keine Harmonie, keine Totalwirkung, erreicht werden. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel hat eine ganz ähnliche Rückseite (doch ohne Bezeichnung des Verfertigers); die Malerei der inneren Fläche ist hier mit einer grau in grau gemalten Darstellung (an der das Nackte aber naturgemäfs gefärbt ist) versehen. Der Gegenstand derselben gehört der Apokalypse an; man sieht den Herrn mit dem Lamme, den sieben Lampen, den vier Symbolen der Evangelisten, die vierundzwanzig Aeltesten und den Johannes dargestellt. Die Composition gehört der italienischen Kunst des sechszehnten Jahrhunderts an, die Auffassung ist leidlich geistreich, die Ausführung tüchtig. 227.

Endlich ist noch ein kleines Gefäß anzuführen, welches ebenfalls mit den Buchstaben I. C. versehen ist. Es hat die Form eines mehrfach ausgebauchten Fusses und diente vermuthlich zum Tragen einer Schale oder eines ähnlichen Gegenstandes. Die Malereien, denen ohne Zweifel sehr treffliche Vorbilder zu Grunde gelegt waren, sind wiederum grau in grau und das Nackte von naturgemäßer Farbe. In der oberen Fläche findet sich eine Höhlung, in welcher ein männliches Brustbild gemalt ist. Der obere, stark ausgebauchte Theil des Schaftes ist mit männlichen und weiblichen Figuren, die auf Früchten sitzen (im Style des Michelangelo) geschmückt; an dem eigentlichen Fusse sind viele Kinder dargestellt, die mit Bären spielen. Die Auffassung in den Malereien ist ungemein geistreich, die Behandlung sehr trefflich, so daß diese Arbeit sich denen des nächstfolgenden Künstlers anreihet. 228.

In hohem Grade anziehend, ebenso fein und geschmackvoll behandelt, wie zumeist mit einem sehr glücklichen Formensinne aufgefaßt, sind die Emaillen eines etwas jüngeren Zeitgenossen, des Pierre Rex-

mon, welche die Kunstkammer in einer besonders reichlichen Anzahl besitzt *). In diesen sind übrigens nirgend eigentlich bunte Farben angewandt, vielleicht weil der Künstler selbst das Unpaßliche derselben (nach der damaligen Behandlungsweise), wofür die besprochene Schüssel des Jean Court ein so bezeichnendes Beispiel liefert, lebhafter empfunden haben mochte. Die Arbeiten, von denen wir zu sprechen haben, bestehen im Wesentlichen wiederum nur aus Monochromen, grau in grau, aber mit röthlicher Färbung des Nackten, auch auf mannigfache Weise mit zierlichen Gold-Ornamenten versehen.

229. Zwei kleine Platten ($4\frac{3}{4}$ Zoll hoch, 3 Zoll breit) enthalten, in solcher Art, Kopien von zweien Szenen

*) Auf diesen Arbeiten findet sich zwar nicht der Name des Künstlers ausgeschrieben, indem sie, wie im Texte bemerkt werden wird, nur mit seinen Anfangsbuchstaben P. R. bezeichnet sind. Doch kommen anderweitig Arbeiten gleicher Art vor, welche den vollständigen Namen enthalten. Die Tucher'sche Sammlung zu Nürnberg bewahrte sieben Stücke seiner Hand (theils nach Compositionen Raphaels, theils im Style des Primaticcio gemalt), deren eines, vom J. 1562, mit seinem Namen bezeichnet war. Ein andres hatte, neben den Buchstaben P. R. die Jahresbezeichnung 1558. (S. Kunstblatt, herausg. von Dr. L. Schorn 1833, S. 79. — Vergl. auch Brulliot, a. a. O. II. no. 2312.) — In dem Kunstkabinet von Gotha findet sich eine große mit Email-Malereien versehene Schüssel, welche auf der einen Seite den vollständigen Namen des P. Rexmon, auf der andern die Buchstaben P. R. enthält. — In der Goethe'schen Sammlung zu Weimar werden drei Stücke, von der Hand desselben Künstlers bemalt, aufbewahrt, welche wiederum die Bezeichnung P. R. tragen. Das eine ist eine Schale, deren innere Fläche eine Scene aus der Geschichte Mosis enthält und deren Fuß mit der Jahresbezeichnung 1571 versehen ist. Die beiden andern Stücke sind Salzfüßer, in deren Höhlungen Profilköpfe, und schwebende Genien umher, gemalt und deren Füße mit den Darstellungen einer Hirsch- und einer Bärenjagd umgeben sind. — Auch im grünen Gewölbe zu Dresden finden sich ähnliche Arbeiten mit der Bezeichnung P. R. 1571, so wie andre mit der Bezeichnung des vorgenannten Künstlers I. C.

der (schon mehrfach angeführten) kleinen, in Holz geschnitzten Passion Albrecht Dürer's: die Kreuzabnahme und die Auferstehung des Herrn; sie zunächst zeichnen sich durch eigenthümlich geistreiche Auffassung aus. Sie sind, wie auch die folgenden, mit den Buchstaben P. R. bezeichnet. — Zwei andre kleine Platten (3 Zoll 230. hoch und etwas über 5 Zoll breit) enthalten Kopien nach dem unter dem Namen des „Quos ego“ bekannten Kupferstiche Marc Anton's (nach Raphael); es sind die beiden Scenen des oberen Randes: Juno, auf ihrem, von Pfauen gezogenen Wagen, und Aeolus vor ihr stehend; — Venus auf dem Taubenwagen und vor ihr, auf einer Wolke, Amor. Auf beiden Platten sind auch die Unterschriften des Kupferstiches wiederholt; die edle, classisch strenge Zeichnung der Original-Compositionen ist hier ebenso glücklich nachgebildet, wie es bei den vorbenannten Arbeiten der Fall war.

Sodann sind, als Arbeiten desselben Künstlers, zwei Schaalen, auf Füßen ruhend, zu nennen. Die eine der- 231. selben, deren Fuß eine starkausgebauchte Form hat, ist im Innern mit barocken Ornamenten und den Figuren von Flußgottheiten versehen; um das Aeufsere der Schaale läuft eine historische Darstellung umher: Moses, welcher den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, eine Composition im Style der Schule von Fontainebleau, die sich durch tüchtige Auffassung auszeichnet. Der Fuß ist mit den Darstellungen von Kinderspielen und mit barocken Ornamenten geschmückt. Die Arbeit des ganzen Gefäßes ist durchweg trefflich. Den Buchstaben P. R. ist hier die Jahresbezeichnung 1571 hinzugefügt. — Die zweite Schaale, die durch einen 232. schlanken Fuß getragen wird, enthält im Inneren eine figurenreiche Composition, das Wunder der ehernen Schlange darstellend, im Style derselben Schule, und, wenn auch nicht so trefflich, wie die Hauptverzierung des vorigen Stückes, doch immer wohl beachtenswerth.

Das Aeussere ist mit barocken Ornamenten und Engelsköpfen versehen.

233. Eilf flache Teller sind von der Hand des P. Rexmon mit Darstellungen der monatlichen Beschäftigungen bemalt (ein zwölfter, mit der Darstellung des Juli, fehlt). Diese Compositionen, — bei denen übrigens die menschlichen Figuren vor dem landschaftlichen Theile der Darstellung das Uebergewicht haben, — sind nach kleinen Kupferstichen von der Hand des Stephanus ausgeführt. Sie deuten, wie es in den Verhältnissen der Schule von Fontainebleau begründet war, wiederum wesentlich auf den Styl der mantuanischen Schule (mit dieser aber zugleich auf die römische) zurück und erinnern, in ihrer Gesamt-Fassung, an die patriarchalischen Scenen, die von Raphael für die Logen des Vatikans entworfen wurden. Bei tüchtiger Behandlung und mannigfach trefflichen Motiven im Einzelnen macht sich an ihnen indess zugleich viel Nüchternes, selbst Missverstandenes in Bezug auf die Körperbildung bemerklich. Die Ränder der Teller und die Rückseiten derselben sind reich mit barock phantastischen Ornamenten geschmückt.
234. Zwei runde Untersätze (vermuthlich Salzfässer) von schön geschweiffter Form, ebenfalls von P. Rexmon bemalt, enthalten Scenen aus der Geschichte des Hercules; diese Darstellungen sind wiederum sehr fein und sauber behandelt, in den Gewandpartien (wie indess gewöhnlich die Malereien dieses Künstlers) von trefflichem Style, und nur die Figuren des Hercules selbst ohne die nothwendige Kraft. Einige dieser Scenen sind nach Kupferstichen der kleinen Meister (Beham's u. a.) gefertigt. In den Höhlungen, die sich in den oberen Flächen der Untersätze befinden, sind Köpfe angebracht.
235. Zwei sechseckige Untersätze sind jeder an seinen sechs Seiten mit verschiedenartigen Darstellungen, theils mythischen, theils allegorischen Inhalts, theils mit Scenen des Lebens (z. B. mit einem Liebespaare) geschmückt.

Auch in ihnen findet man einzelne Nachahmungen von Kupferstichen der kleinen Meister. Die eigenthümlich feine und geistreiche Behandlung läßt hier wiederum die Hand desselben Künstlers erkennen, obgleich die Andeutung seines Namens sich nicht (wie es bei allen vorgeannten der Fall ist) darauf findet. Ausser der naturgemässen Fleischfarbe sind hier noch andre Farben zur Dekoration angewandt. Ueber den Darstellungen sind Devisen in französischer Sprache beigeschrieben.

Ein andrer Künstler, ungefähr derselben Zeit, dessen Namen wir indess nicht zu erforschen gewußt, bezeichnet sich mit den Buchstaben I. P. Von ihm rühren fünf kleine Platten von verschiedener Dimension (eine jede mit diesen Buchstaben versehen) her. Zwei, 236. fast quadrate, stellen den Simson dar, der dem Löwen den Rachen aufreißt, — und der die Thorflügel von 237. Gaza trägt. — Zwei längliche ($2\frac{3}{4}$ Zoll hoch, 5 Zoll breit) enthalten, die eine: den Simson im Schoofse der Delila (links daneben, in kleinen Figuren, Simsons Gefangennehmung, rechts den Helden, wie er wiederum die Thorflügel trägt); — die andre: einen lebendig bewegten Reiterzug, Fliehende zu Fufs, und den Absalon am Baume hängend, der von Joab durchstoichen wird. — Ein kleineres längliches Plättchen endlich stellt das Bad 238. der Diana und den Actäon dar. Sämmtliche Stücke sind grau in grau auf schwarzem Grunde (ohne Angabe der naturgemässen Fleischfarbe) gemalt. Es sind zumeist sehr treffliche Arbeiten, in einem durchaus schönen, edlen Style und mit feinem Gefühle gezeichnet; auch der Faltenwurf ist ungemein edel und meisterhaft behandelt. Von vorzüglichster Schönheit ist die Darstellung des Simson, der die Thorflügel trägt. Nur weniges Einzelne ist nicht ganz lebendig empfunden, und nur auf dem letzten Stücke die Figur des Actäon (unter allen aber auch nur diese eine) von schwacher Zeichnung.

239. Eine Reihe von Email-Malereien verschiedenen Werthes, denen eine Bezeichnung und sonstige Hindeutung auf den Verfertiger fehlt, ist an dieser Stelle einzuschalten. Sie sind sämmtlich wiederum grau in grau gemalt, zum Theil mit naturgemäßer Färbung des Nackten. Unter ihnen ist zuerst die Darstellung einer kleinen Platte zu nennen, auf der von zwei Engeln ein kleines Häuschen (ohne Zweifel das heilige Haus von Loretto) getragen wird, während über demselben die heilige Jungfrau in der Glorie schwebt. Der Styl der Zeichnung hat hier noch etwas Alterthümliches, die Behandlung ist ansprechend. —
240. Ziemlich roh gemalt sind die Darstellungen eines Tellers, dessen innere Seite den Kampf des Herkules mit der lernäischen Hyder (dies auch leblos in der Zeichnung), und dessen äußere Seite das Brustbild eines lorbeergekrönten Kriegers enthält. —
241. Eine Platte mittlerer Gröfse enthält die Gestalt der Diana, welche nackt in einer Landschaft dasteht, indem sie einen Pfeil aus dem Köcher langt; neben ihr ein Hirsch; es ist die Copie nach einem der Kupferstiche des Jacopo Caraglio, welche, nach Compositionen des Maitre Roux (Rosso), die Gestalten der verschiedenen höheren Götter darstellen. Die Auffassung der kräftigen Gestalt, an der die Oberschenkel vielleicht etwas zu stark gehalten sind, ist hier nicht ohne Geist, die Ausführung ziemlich leicht. —
242. Ein kleines, wohlgearbeitetes Medaillon hat die Darstellung eines Tritonen und eines fabelhaften Seethieres, mit der etwas naiven Unterschrift: „*Moustres*.“ —
243. Eine Schaale mit niedrigem Fuß ist an ihrer äußeren und ihrer inneren Seite mit je vier Köpfen und außerdem mit feinen Goldornamenten bemalt. —
244. Endlich ist noch eine Reihe grau in grau gemalter Köpfe, in deren Auffassung sich aber nicht sonderlich viel Geist zeigt, anzuführen. Vornehmlich ein Medaillon von beträchtlicher Dimension, welches den Profilkopf eines rebenbekränzten Mannes, den die Beischrift

als Bacchus bezeichnet, enthält. Sodann zwei Rahmen, ein jeder mit vier kleinen Profil-Medaillons römischer Kaiser. Außerdem noch mehrere andere kleine Medaillons mit antikisirenden Köpfen.

Später wie die obengenannten Künstler, etwa um den Schluß des sechszehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts, fällt, nach dem Styl seiner Arbeiten zu urtheilen, die Blüthe eines fünften Email-Malers, dessen Namen wir ebenfalls noch nirgend verzeichnet gefunden haben: des J. Laudin. Einige seiner Arbeiten stehen noch in einem näheren Verhältniß zu den Arbeiten jener, namentlich etwa zu denen des Rexmon. Dahin gehört vornehmlich ein Leuchter von 245. viereckiger Form, der mehrfach gegliedert und mit einigen getriebenen, aber auch mit in Emaille gemalten Ornamenten versehen ist. Auf dem Fusse sind die vier liegenden Gestalten der Jahreszeiten (zwei männliche und zwei weibliche), grau in grau gemalt, im Style der Schule von Fontainebleau, ziemlich fein und geistreich aufgefaßt. Den Maler bezeichnen, wie bei allen folgenden Arbeiten, die dabei angebrachten Buchstaben I. L. — Aehnlich trefflich sind, in dem Inneren zweier kleinen 246. Schalen, zwei grau in grau gemalte Medaillons, von denen das eine die Halbfigur der Flora, das andre den auf einem Löwen reitenden Amor darstellt. Bei jedem von ihnen findet sich die Chiffre des Künstlers. Auf den breiten Einfassungen sind buntgemalte Blumen, doch nicht in sonderlich geschmackvoller Weise, angebracht. Das Aeussere der Schalen ist mit bunten Ornamenten, die Unterfläche derselben mit kleinen Landschaften verziert.

Drei Platten grösserer Dimension von der Hand des J. Laudin weichen von den vorigen bereits wesentlich ab, indem ihre Darstellungen nicht mehr dem reinen Style der Italiener folgen, sondern Copien von Compositionen des H. Goltzius (vermuthlich nach den Stichen

247. von dessen Stiefsohne Jacob Matham) enthalten. Zwei dieser Platten (eine jede 9 Zoll hoch und 7 Zoll breit) sind Pendants; sie stellen den Apollo, der die auf ihrem Bett ruhende Leucothoe umarmt, — und den Mars mit der Venus, gleichfalls auf einem Himmelbette rastend, dar. Bei energischer, kräftiger Behandlung ist hier indess das manierirte Wesen des Goltzius zugleich vollständig mit aufgenommen und durch übertrieben dunkle Schatten in der Modellirung des Nackten noch verstärkt. — Ansprechender, in Gemäthsheit des weniger theatralischen Originals, ist die dritte Copie nach Goltzius, welche eine Ruhe auf der Flucht, — die h. Jungfrau mit dem Kinde unter einem Baume sitzend, und hinterwärts den h. Joseph, der mit dem Esel beschäftigt ist, — darstellt.

- Eine Reihe andrer Arbeiten von J. Laudin enthält buntfarbige Malereien, die sich jedoch, was die Behandlung der Farben betrifft, wiederum im Wesentlichen noch den oben besprochenen bunten Malereien anschließen.
249. Unter diesen sind zunächst vier Teller zu nennen, auf denen Monatsbilder enthalten sind und die ohne Zweifel zu einer gröfseren Reihenfolge gehörten. Es sind bunte landschaftliche Scenen mit zierlicher Staffage: der März, mit dem Geschäfte des Baum-Pflanzens; — der April, mit einem Garten, in dem gearbeitet wird und darin Herr und Dame umherspazieren; — der Mai, mit heitren Liebesscenen vornehmer Gesellschaft, ebenfalls im Garten; — der Juni, mit der Darstellung der Schaafschur. Eine schlicht nationale Auffassung giebt diesen Bildern etwas eigen Ansprechendes; rücksichtlich der Behandlung sind sie, besonders die landschaftlichen Theile, mit leuchtend colorirten Holzschnitten zu vergleichen. Die Ränder und die Rückseiten sind mit
250. Gold-Ornamenten versehen. — Sehr ähnliche Behandlung zeigt ein etwas gröfserer Teller, auf dem, unter einer reichen Säulen-Architektur, Isaac und Rebecca darge-

stellt sind, die von dem Könige Abimelech belauscht werden. Der Rand dieses Tellers ist mit phantastischen Arabesken, die Rückseite mit barocken Ornamenten geschmückt. Dieser Teller hat indess nicht die Chiffre des J. Laudin, sondern, vor der Beischrift des Hauptbildes („*Genese. XXVI.*“) die Buchstaben S. C.

Zwei Platten von der Hand des J. Laudin und mit 251. seinen Buchstaben versehen, enthalten, die eine, eine knieende Heilige, die andre einen stehenden, männlichen Heiligen. In diesen zeigen sich, in den bunten Farben, mit denen die Figuren ausgeführt sind, bereits die Anfänge von Schattirung im Tone der Farben; auch sind die Goldlichter (die sich bei den eben genannten Tellern noch in reicher Weise angewandt zeigen) bei ihnen bereits beträchtlich ermäßigt. Im Uebrigen aber folgen sie dem Style der verdorbenen italienischen Kunst um den Schluß des sechszehnten Jahrhunderts, und stehen somit den Vorzügen der oben besprochenen Arbeiten wesentlich nach. — Ihnen reiht sich endlich eine 252. dritte kleine Platte an, welche das Brustbild des heil. Carl Borromäus, vor einem Crucifixe betend, enthält, das ebenfalls sehr wenig geistvoll gemalt ist. Merkwürdig ist die Platte vornehmlich dadurch, daß sie, außer den Buchstaben I. L. auf der Vorderseite, auf der Rückseite, mit Goldschrift aufgebrannt, noch die folgende nähere Angabe des Verfertigers hat: „*Laudin, Emailleur à Limoges. I. L.*“

Den letztgenannten Emailen sind sodann noch zwei größere Platten von bunter, glasartiger Malerei anzureihen. Die eine von diesen enthält die Ausgießung des 253. heil. Geistes, eine figurenreiche Composition, wiederum im Styl der Italiener derselben Zeit, von handwerksmäßiger Tüchtigkeit und noch mit vielen Goldlichtern versehen. — Die zweite Platte stellt die Himmelfahrt 254. Christi dar, oder vielmehr, am oberen Rande, die Füße des Erlösers und die Gruppen der Nachschauenden; auch

dies ist eine bunte Malerei, doch ohne Schönheit der Farben und zugleich von roher Zeichnung. —

- Unter den Limoger Fabrikaten des sechszehnten Jahrhunderts (mit gröfserer Wahrscheinlichkeit indess in die frühere als in die spätere Zeit desselben gehörig) sind schliesslich noch einige, mit Emailfarben geschmückte Prachtgeräthe zu nennen, namentlich eine
255. grofse runde Schüssel (von $1\frac{1}{2}$ Fufs Durchmesser) und eine dazu gehörige, sehr geschmackvoll geformte (1 Fufs hohe) Giefskanne. Beide sind, in vollkommen übereinstimmender Weise, mit ungemein reichen, ebenso feinen als schönen Gold-Ornamenten auf verschieden gefärbtem Grunde geschmückt; der Styl dieser Ornamente erinnert mehr noch an die Verzierungsweise älterer französischer Miniaturen, als an die durch italienischen Einfluss ausgebildeten Formen. In der Mitte der Schüssel ist das verbundene Wappen der Augsburgerischen Patriazier-Familien Artzt und Welser angebracht, woraus hervorgeht, dafs sie im Auftrage von daher gefertigt*) und
256. zu einem Brautgeschenke bestimmt war. — Eine zweite, etwas kleinere Schüssel ist ebenfalls auf ähnliche Weise
257. decorirt. — Mehrere zierlich bunte Tassen und Schälchen dürften dagegen wiederum späterer Zeit angehören. —

Im Verlaufe des siebenzehnten Jahrhunderts entwickelte sich die Technik der Email-Malerei weiter, indem sie von der Darstellung der Monochrome und von dem einfachen Ueberziehen einer Zeichnung mit eintönigen Farben zu einer vollständigen Malerei mit ver-

*) Es scheint nichts Ungewöhnliches gewesen zu sein, dafs von Deutschland aus Bestellungen der Art in den Limoger Fabriken gemacht wurden. Die in der obigen Anmerkung (S. 144.) angeführten und der Tucher'schen Sammlung angehörigen Arbeiten des P. Rexmon waren sämmtlich mit dem Tucher'schen Wappen versehen, also speciell für diese Familie gefertigt. S. Kunstblatt, a. a. O.

schiedenartig gebrochenen Farbentönen fortschritt. Für diese Zeit enthält die Kunstkammer indess nur wenig Beispiele: einige Medaillons mit Wappen und mit kleinen mythisch-allegorischen Scenen von geringem Werthe (bei denen wir indess nicht behaupten wollen, daß sie entschieden der französischen Kunst angehören), einige wenige mit Portraits, u. s. w. Am wichtigsten dürfte ein kleines Portrait-Medaillon sein, welches auf der Rückseite die Inschrift: „*Prieur fecit 1645*“, führt. Es ist das Bildniß eines Feldherrn aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges mit dem goldenen Vlies, nicht ohne gute Individualisirung und feine Ausführung, aber noch mit ziemlich hart neben einander stehenden Farbentönen. Die Rückseite, ebenfalls gemalt, stellt einen von der Sonne bestrahlten Obelisk dar, und daneben die ganze Gestalt des Dargestellten; dies Bildchen ist indess ziemlich spielend behandelt.

Für die zierliche Ausbildung des in Rede stehenden Kunstzweiges um die Zeit des J. 1700 werden später (n. 469–477) verschiedene, zum Theil sehr interessante Beispiele anzuführen sein.



VII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

I. Vorbemerkung.

Portrait-Medaillons.

Die deutsche Kunst dieser Periode erscheint im Wesentlichen abhängig von den Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst. Im Obigen ist bereits angedeutet worden, daß dieser Einfluß nicht eben als ein vortheilhafter zu betrachten ist, daß man, indem man die heimische Sinnes- und Gefühlsweise aufgab, gerade hiefür Ersatz zu finden nicht befähigt war, daß man der italienischen Kunst nur in einer mehr äußerlichen, mehr formellen Weise nachstrebte, und daß dies um so mehr statt finden mußte, als die italienische Kunst selbst in dieser Zeit bereits von ihrer Höhe herabgesunken war, sich selbst bereits in einer mehr oder minder manieristischen Nachahmung ihrer großen Muster bewegte. Bei alledem aber hat man sich sehr vor einer einseitigen Auffassung dieser Erscheinung zu hüten. Wenigstens wurde nunmehr jene formelle Seite der Kunst wiederum

mannigfach mit Anmuth und Geschmack durchgebildet, so daß sie da, wo es nicht auf die letzten und tiefsten Lebenspunkte der Kunst ankömmt, wo es sich mehr um diese oder jene Art von Dekoration handelt, nicht minder die beachtenswerthesten Erscheinungen hervorgebracht hat. Der ganzen Kunst dieser Zeit liegt eigentlich dies dekorative Princip zu Grunde; aber natürlich kann man die Gültigkeit, die Bedeutung dieses Principes eben nur da lebhaft empfinden und anerkennen, wo dasselbe mit den Gegenständen der Darstellung und mit dem Zweck dieser Gegenstände in Einklang steht. Kunstwerke also, wie diejenigen, welche die Kunstkammer in sich einschließt, sind zu einer richtigen Würdigung dieser Periode ungleich besser geeignet, als solche, in denen es eben auf die tiefste künstlerische Bedeutung allein und ausschließlicly ankömmt (indem in den letzteren der Widerspruch zwischen Inhalt und Darstellung den Beschauer oft unangenehm berührt). Hiemit hängt sodann auch eine große Ausbildung des Kunst-Handwerkes zusammen, dessen Leistungen gerade in dieser Zeit von vorzüglichster Bedeutung sind. Es spricht sich darin überall eine eigenthümliche Eleganz, Wohlbehäbigkeit und eine frische, oft kecke Laune aus, was zunächst besonders in den ornamentistischen Theilen der Darstellung lebhaft hervortreten muß. Die Art und Weise, wie der Styl der italienischen Kunst in diesen behandelt wird, pflegt man mit dem Worte des barocken Styles zu bezeichnen; — wir werden dies Wort im Folgenden beibehalten, ohne mit demselben, wie es auch wohl geschieht, einen geradezu tadelnden Sinn zu verbinden. Natürlich aber ist es, daß bei dieser ganzen Richtung der in Rede stehenden Kunstzweige die Persönlichkeit des Einzelnen noch weniger hervortritt, als wir dies schon für die vorangegangene Zeit bemerkten, daß es noch schwieriger wird, die Urheber der mannigfachen Arbeiten auszumitteln und den

historischen Zusammenhang der letzteren mit Genauigkeit zu verfolgen.

Es ist ferner jedoch zu bemerken, daß neben dem Vorherrschen des Styles der italienischen Kunst und neben der besondern Auffassung desselben, zugleich im Einzelnen manche Darstellung, manche Behandlung der Form hervortritt, deren Eigenthümlichkeit mehr in Verbindung mit den nationelleren Elementen der früheren Zeit steht und die als Nachwirkung eben dieser erklärt werden muß. Hieher gehören natürlich zunächst die Portraitdarstellungen, bei denen das unmittelbare Vorbild nationeller Eigenthümlichkeit gegeben war.

- Eine Reihe von in Speckstein geschnittenen Portrait-Medaillons aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, die sich den oben besprochenen Arbeiten anschließt, dient vorzugsweise zur Bestätigung dieser Angabe. Die Ausführung bezeugt hier, wenn auch die frische Energie und Sicherheit jener Werke zumeist fehlt, doch immer noch, daß man dieselben als nächstes Vorbild betrachtete. Doch mag es genügen, nur einige der bedeutenderen, die wir nach ihren Umschriften bezeichnen, anzuführen: —
- 260. „*Heinrich Scherll alt 61. 1556*“; ein männliches Bildniß, von vorn gesehen, tüchtig gearbeitet, doch die Verjüngung des Reliefs (die in solchem Falle, zumal bei geringerer Erhabenheit, allerdings ihre bedeutenden Schwierigkeiten hat) nicht ganz richtig beobachtet.
 - 261. — „*Conrad von Pamelberg Ritter Römischer Kaiserlicher Maiest. z.*“; ebenfalls gerade von vorn, doch in stärkerem Relief; das Gesicht ohne sonderliche Zartheit, gleichwohl ziemlich lebendig gearbeitet; der schöne volle Bart mit großer Sauberkeit
 - 262. ausgeführt. — „*An. MDLX. Ioachimus II. dei g. Marchio Bran. sacri Ro. Imp. Archicamerarius et princeps elector.*“ Medaillon von 3 Zoll Durchmesser; Halbfigur, dreiviertel von der Seite, mit dem Panzer bekleidet, der sehr sauber mit zierlichen Ornamenten

geschmückt ist; das Haupt mit einem kleinen Federhute bedeckt, an dem man vorn, als Agraffe, eine Medaille bemerkt; in der Linken das Scepter haltend. Die Arbeit ist, wenn auch ohne größere plastische Reinheit, so doch tüchtig und mit sehr lebenvoller Charakteristik durchgeführt. (Zu bemerken ist, daß der Dargestellte, Kurfürst Joachim II., ein pracht- und kunstliebender Herr, als der eigentliche Gründer der Berlinischen Kunstsammlungen, namentlich der Kunstkammer, genannt werden muß.) — „*Joach. Mar. zu Bra. und Curfu. 1560.*“ 263. Kleine Medaille mit derselben Darstellung, wie die vorige, doch das Gesicht ganz im Profil und die Behandlung minder fein. — „*Sabina v. Gotts gna. marg- grefin zu Brandenburg 1558*“ (zweite Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg); ohne ein sonderlich künstlerisches Gefühl gearbeitet.

Neben diesen Speckstein-Medaillons ist u. a. der 265. Bleiabguß eines Medaillons zu nennen, welches die Umschrift führt: „*Wenczel Jamicz er seines Alters LX Jar*“, und auf dem Grunde die Jahrzahl *MDLXVIII* hat. Es ist das Brustbild des bekannten Nürnbergischen Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer (oder Jamitzer, geb. 1508, gest. 1585), mit langem Bart und fast ganz von vorn gesehen, in ziemlich erhabenem Relief, leicht, aber nicht sonderlich geistreich gearbeitet, auch nicht mehr in genügender Weise den Gesetzen der Plastik folgend. Ohne Zweifel ist dies eine Arbeit von Jamnitzer's eigener Hand.

2. Arbeiten,

welche zumeist dem Bereiche der Goldschmiedekunst angehören.

An die ebengenannte, in Blei gegossene Medaille
 266. reiht sich ein andres Werk, eine in Holz geschnitzte Statuette von $10\frac{1}{2}$ Zoll Höhe, an, die, wenn sie nicht von der Hand des Wenzel Jamnitzer selbst herrühren sollte, so doch in naher Beziehung zu einem seiner bedeutendsten Werke steht. Es ist eine freie Wiederholung jener weiblichen Figur, welche, als Personification der Natur, einen Theil des prächtigen silbernen Tafelaufsatzes bildet, der früher auf dem Rathhause zu Nürnberg bewahrt wurde und sich gegenwärtig im Privatbesitz ebendasselbst befindet. (Beschrieben im 3. Heft der „Nürnbergischen Künstler, geschildert nach ihrem Leben und ihren Werken“, S. 20 ff., woselbst auch eine sorgfältige Abbildung des ganzen Tafelaufsatzes mitgetheilt ist.) Das Kostüm ist an beiden Figuren im Wesentlichen übereinstimmend: ebendasselbe enganschließende Gewand, welches an der linken Hüfte aufgeschlitzt ist, ebendieselbe Anordnung der Falten; nur die Aermel sind verschieden, indem an der holzgeschnitzten Figur über den Puffen des Ober-Armels die Eisenschienen mit den Engelsköpfchen auf der Schulter fehlen und die Unter-Arme nackt sind. Eine größere Verschiedenheit scheint durch den veränderten Zweck hervorgebracht, indem die in Rede stehende Statuette nicht wie jene, welche zum Tragen des genannten Aufsatzes dient, bestimmt war, etwas auf dem Kopfe zu halten; im Gegentheil ist hier der Kopf mit einem Diadem geschmückt, und befindet sich oberwärts auf demselben eine kleine Schildkröte, an der Hinterseite ein Engelsköpfchen, — Beides Gegenstände, in die ohne Zweifel, der Darstellungsweise Jamnitzer's gemäß,

eine besondere allegorische Deutung hineinzulegen ist. Während ferner die Arme der silbernen Figur, welche den Aufsatz unterstützen, gleichmäfsig emporgehoben sind; erhebt die andre nur den rechten Arm in ähnlicher Wendung; den linken dagegen hat sie zur Seite gebreitet, und scheint sonach, worauf auch die durchbohrte Höhlung der Hand hindeutet, etwa zum Tragen eines Festons oder eines ähnlichen Gegenstandes bestimmt gewesen zu sein; in Uebereinstimmung mit dieser minder symmetrischen Haltung der Arme tritt sodann auch die rechte Hüfte noch stärker als an der silbernen Figur hervor, was aber nicht als sonderlich vortheilhaft zu bezeichnen ist. Die silberne Figur scheint endlich etwa um einen Zoll kleiner zu sein als die Holzstatuette. Die Arbeit an dieser ist übrigens mit gutem Verständniß und nicht ohne künstlerisches Gefühl durchgeführt, das Gesicht in einer zarten, idealen Form gebildet, das Haar trefflich behandelt. Es dürfte nunmehr in Frage kommen, ob die Holzstatuette ebenfalls von W. Jamnitzer selbst herrühre, oder ob sie eine Nachahmung von andrer Hand sei. Bei näherer Betrachtung der angegebenen Verhältnisse ist indess das Erste als wahrscheinlicher anzunehmen: jene abweichenden Kopfizierden sind, wie bemerkt, wesentlich übereinstimmend mit dem eigenthümlichen künstlerischen Charakter Jamnitzer's; wichtiger aber noch scheint es, daß die Abweichungen, die sich in der ganzen Haltung der Holzstatuette finden, der letzteren eben nicht zum Vortheil gereichen und daß es nicht denkbar ist, daß ein Künstler, der gleichwohl in der Ausführung so viel Gefühl zeigt, sich bei einer Nachahmung jener silbernen Figur sollte einige von deren wesentlichsten Schönheiten haben entgehen lassen. Wir haben die in Rede stehende Statuette demnach ohne Zweifel als ein früheres Werk von Jamnitzer's Hand, gewissermaassen als die Vorarbeit zu jenem Prachtwerke, zu betrachten

und anzunehmen, daß die günstigen Veränderungen, die sich an der silbernen Figur zeigen, aus einer nochmaligen Behandlung des Gegenstandes hervorgegangen seien.

- Sodann sind einige ornamentistische Gegenstände anzuführen, die dem bereits etwas barocken Style Jamnitzer's in Gegenständen der Art verwandt sind. Zu
267. diesen gehört namentlich ein in Holz geschnitztes Relief, welches etwa als Modell für die Vorderseite eines Schmuckkästchens gearbeitet ist. In den Schnörkeln, aus denen dasselbe zusammengesetzt ist, befinden sich menschliche Figuren, Satyrn und Knaben, die sehr trefflich gearbeitet, jedoch mehr, als es vielleicht bei Jamnitzer selbst der Fall ist, im Style Michelangelo's
268. gehalten sind. — Einer ähnlichen Richtung gehören auch mehrere Bronzestücke an, die, mit Figuren und verschiedenem Ornament versehen, zur Verzierung von mancherlei Geräthen, von Dolchscheiden u. dergl. bestimmt gewesen sind. Auch unter ihnen findet man recht tüchtige Arbeiten. — Zu den interessantesten ornamentistischen Gegenständen aus Jamnitzer's Zeit aber
269. gehört ein Messer, dessen Griff und Scheide aus Elfenbein gearbeitet und zierlich ausgeschnitzt sind. Der Griff stellt eine weibliche Gestalt vor, die eine Tafel hält; auf der Scheide, welche mit der Jahrzahl 1584 versehen ist, sieht man die Darstellung der ersten Scene der Apokalypse, nebst mannigfach anmuthigen Ornamenten. Das alte Verzeichniß der Kunstkammer vom J. 1688 bezeichnet das Stück als ein von Calvin herrührendes Federmesser, wobei jedoch zu bemerken ist, daß der Reformator Joh. Calvin bereits im J. 1564 gestorben war *).

*) Bei dieser Gelegenheit mag noch eines andren Werkes gedacht werden, eines aus Eisenblech gearbeiteten Bolzenkastens, welcher (zwar als Besitzthum der Kunstkammer) gegenwärtig in der an so vielen unschätzbaren Stücken reichen Waffensammlung

Von einem jüngeren Künstler der Jamnitzer'schen Familie, vermuthlich einem Neffen Wenzel's, dem Goldschmied Christoph Jamnitzer (geb. 1563, gest. 1618), rührt ein prachtvoller Tafel-Aufsatz von vergoldetem Silber her. Es ist ein Elephant, der auf seinem Rücken einen Thurm trägt; in letzterem stehen fünf Krieger, welche mit Geschossen und Steinen von oben herab kämpfen. Auf dem Kopfe des Elephanten sitzt, als der Lenker, ein Mohr, das Nackte mit schwarzer Farbe emailirt. Auf dem Hintertheil des Elephanten sitzt ein Affe. Das Ganze ist etwa 10 Zoll lang und 11 Z. hoch. Der Thurm ist mit mancherlei Ornamenten, die aber schon einem mehr manierirten Style der Dekoration angehören, geschmückt; doch ist, unter ihnen, eine Art von Sirenen noch von recht guter Wirkung. Ebenso sind die menschlichen Gestalten zwar tüchtig gearbeitet, doch auch sie in mehr manierirten Formen und Stellungen erfunden. Aus dem erhobenen Rüssel des Elephanten scheint eine Flüssigkeit, etwa Wein, emporgesprützt zu sein. Der Aufsatz, dem man übrigens das Gepräge einer soliden Pracht nicht absprechen kann, gehörte ursprünglich, wie aus den alten Verzeichnissen der Kunstkammer hervorgeht, zu einer zweiten vergoldeten Silberarbeit, einer grossen Schaaale von 22 Zoll

Sr. K. H. des Prinzen Carl zu Berlin bewahrt wird. Die Wände dieses Kastens sind mit getriebenen Darstellungen versehen, mit eingelegten Gold- und Silberzierden geschmückt. Die Hauptdarstellung auf dem Deckel enthält die beliebte Scene der Großmuth des Scipio. Nach einer alten, begründet scheinenden Tradition war der Bolzenkasten von August I. von Sachsen (Kurfürst seit 1553) und dessen Gemahlin Anna von Dänemark (vermählt im J. 1548) dem Kurfürsten Joachim von Brandenburg verehrt worden. In der That finden sich unter den Verzierungen des Kastens die vereinigten Wappen von Sachsen und Dänemark und der monogramatisch verschränkte Namenszug der Anna, so daß die Zeit der Anfertigung jedenfalls zwischen 1548 und 1585 (dem Vermählungs- und Sterbejahr der Anna) feststeht.

Länge und 15 Zoll Breite, auf welcher in einer sehr figurenreichen Composition die Schlacht von Zama dargestellt war. Die Schaale war mit dem Namen des Chr. Jamnitzer bezeichnet. Sie war im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen, wurde aber bereits im J. 1752, auf Befehl Friedrichs des Grossen, nebst andren Silbergeräthen abgeliefert; zu Ende des vorigen Jahrhunderts befand sie sich im Privatbesitz zu Berlin; seitdem ist sie verschollen. Eine in Kupfer gestochene Abbildung dieser Schaale, in der Grösse des Originals, findet sich in dem von L. Beger herausgegebenen Werke: *Annaei Flori rerum Romanarum libri duo. Coloniae Marchicae, 1704, fol. p. 304*; — eine Beschreibung derselben im 4ten Heft der „Nürnbergischen Künstler“ etc. S. 61 f. — Nach dem Kupferstich zu urtheilen, war es eine, in ziemlich starkem Relief getriebene Darstellung und der Styl derselben, besonders was das Ornamentistische an Rüstungen und Pferdeschmuck anbetrifft, dem des besprochenen Aufsatzes durchaus ähnlich. Dasselbe gilt auch von der Reihe der Elephanten, die hier im Hintergrunde, in der Schlachtordnung der Carthaginienser, vorgestellt waren; die Art und Weise ihrer Zurüstung entspricht vollkommen dem erhaltenen Werke.

271. Interessanter noch ist ein zweites Prachtgeräth von vergoldetem Silber, welches der Nürnbergischen Kunst gegen den Schluß des sechszehnten Jahrhunderts angehört. Es ist eine runde Schaale von nicht bedeutendem Durchmesser, auf einem reich gebildeten Fusse ruhend und mit einem gewölbten Deckel bedeckt, das Ganze 13 $\frac{5}{8}$ Zoll hoch. Als Verfertiger dieser Arbeit nennt sich, neben der Jahresbezeichnung 1589, Jonas Silber von Nürnberg (den die Kunstgeschichte fast gar nicht kennt und der nur beiläufig als Kupferstecher angeführt wird). Sie kam im J. 1703 auf die Kunstkammer, nachdem sie dem Könige Friedrich I. als Huldigungsgeschenk von Seiten der Halberstädter Judenschaft verehrt worden

war; der bei dieser Gelegenheit beigelegten Beschreibung zufolge soll das Werk für den kunstliebenden Kaiser Rudolph II., und zwar nach dessen eignen Angaben, gefertigt worden sein. Auf's Reichste ist dasselbe mit getriebenen und ciselirten Bildwerken, zum Theil von sehr kleiner Dimension, geschmückt, die eine Art von zusammenhängendem Cyklus bilden; eine ganze Weltanschauung, als deren Blüthe das deutsche Reich erscheint, ist in ihnen ausgesprochen. — Die Platte des Fusses ist aus drei Halbkreisen zusammengesetzt; an der unteren Seite derselben sieht man ein aufgelegtes Relief, welches den Erlöser darstellt, der mit der Siegesfahne des Kreuzes über dem Teufel, der Schlange und den Gesetzestafeln steht, als den Grund und Boden aller christlichen Lebensbeziehungen. Hierüber erheben sich drei zusammenhängende Halbkugeln, welche die außereuropäischen Theile der Welt: Africa, Asia und Amerika (letzteren noch ohne diese specielle Bezeichnung) vorstellen; nach der Weise alter Landkarten sind sie mit Flüssen, Bergen, Städten und Wald, Alles in leisestem Relief, und mit beigeschriebenen Namen versehen. Aus ihrer Mitte geht der Baum des Paradieses, ein breiter Stamm, zu dessen Seite Adam und Eva stehen und auf dem die Schlange sich befindet, hervor. Auf den auseinandergebreiteten Blättern des Stammes ruht der Tempel des alten Bundes, ein sehr zierlich gearbeitetes, kleines architektonisches Modell, etwa einem byzantinischen Bau mit halbrunder Altarnische vergleichbar, aber mit reichen Ornamenten gothischen Styles versehen. Er ist mit einem Vorhofe umgeben, der durch einen Zaun und Thore umschlossen wird; im Portale des Tempels, vor dem Vorhange, der das Innere verhüllt, erblickt man den Hohenpriester mit dem Räuchergefäß; auf der Zinne des Giebels steht der Versucher mit Christus. Diese Darstellungen, welche das Vergangene und Ferne umfassen, bilden den Fuß des

Gefäßes, von dem der Haupttheil desselben, dessen Verzierungen sich auf das Nahe und Gegenwärtige beziehen, getragen wird. Die Schaaale selbst besteht aus doppeltem Blech und ist nach aussen und nach innen mit getriebenen Darstellungen versehen. Auswärts sieht man acht Figuren von einer verhältnißmässig grösseren Dimension, den Kaiser und die sieben Kurfürsten des Reiches; zwischen ihnen, sowie ober- und unterwärts sind, neben andern Zierrathen, die 97 Wappen der freien Reichsstände angebracht, alle von sehr sauberer Arbeit und mit Emailfarben versehen. Das Innere der Schaaale ist ein plastisch geographisches Tableau: Europa, in der Gestalt einer grossen kaiserlichen Jungfrau, nach der bekannten Anschauung, aber in eigenthümlich geistreicher Weise durchgeführt; Spanien ist der Kopf, Frankreich die Brust, der Rhein der Busenbesatz und Strassburg dessen Schloß, Italien der rechte Arm und Sicilien der Reichsapfel, Dänemark der linke Arm (dem zugleich das Scepter zugefügt ist) u. s. w. Die Donau strömt den Körper entlang. Auch hier sind die Flüsse, Waldungen, Berge, Städte, sowie auch die Wappen der einzelnen Länder, in leisem Relief angedeutet und mit Beischriften versehen; nur die Hände und das mit der Krone geschmückte Gesicht der Jungfrau (welches ein Portrait Kaiser Rudolfs II. zu sein scheint) sind, ohne solche Bezeichnung, in reiner Plastik ausgeführt, und die spanischen Lokalitäten haben somit in den Haaren Platz finden müssen. Umher ist das Meer, welches mit verschiedenen Flotten, einzelnen Schiffen und Delphinen belebt und zum Theil durch die gegenüberliegenden Inseln und Küsten begrenzt wird. Wolken mit den Köpfen der Hauptwinde umschliessen das Ganze. Dabei ist eine Tafel angebracht, mit der Inschrift: „*Europa. Jonas Silber. Nurnberga. 1589.*“ (Hiebei ist zugleich zu bemerken, daß auch die an den verschiedenen Theilen der ganzen Arbeit wiederholten Silberstempel, wel-

che mit den Buchstaben IS und N versehen sind, zur Bestätigung der in der Inschrift genannten Fabrik und Stadt dienen.) Die Darstellungen der Schaafe beziehen sich demnach auf das kaiserliche Reich, — diejenigen hingegen, welche als aufgelegte Reliefs in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, speciell auf das deutsche Volk. Hier sieht man in der Mitte die allegorische Figur der Germania, kriegerisch costümiert und auf einer Kugel sitzend, die von einem Adler gekrönt wird und der ein Löwe das Schwert reicht; zu ihren Füßen ist ein römischer Krieger, zu ihren Seiten zwei schlafende Kinder. Umher stehen, mit den Füßen nach dem Rande zugekehrt, die zwölf (zumeist mythischen) Ahnherren des deutschen Volkes: „*Tuiscon, Mannus, Wygemon, Hericonn, Eustarbon, Marsus, Bambiuius, Sueus, Wandalus, Ariouistus, Arminius, Carolus Magnus.*“ Unter den Figuren, auf dem breiten Rande, sind deutsche Verse zur Verherrlichung ihrer Thaten eingegraben. Die äußere Wölbung des Deckels führt die Gedanken des Beschauers wiederum weiter empor, von den irdischen Verhältnissen zu denen des Himmels; sie ist, als eine Himmelskugel, mit den flach getriebenen Figuren der Sternbilder versehen. Darüber sind, überkreuz, zwei freie Bögen gespannt, an denen vier kleine Engelknaben durch feine Kettchen schwebend befestigt waren; doch ist nur noch einer von diesen vorhanden. Ueber der Mitte des Kreuzes endlich befindet sich eine Kugel, auf welcher, als Schluß des Ganzen, und der Darstellung unter der Platte des Fußes correspondirend, der Erlöser als Weltenrichter thront. — Ist das ganze Werk solcher Gestalt, durch den eigenthümlichen Reichthum spielender Gedanken, der sich darin entwickelt, ein charakteristischer Beleg für jene Zeit, die in den Werken der Kunst mit Vorliebe das Bedeutungsvolle, Symbolische, halb Räthselhafte darzustellen strebte, so ist es gleichwohl auch für den Stand

der Kunstbildung an sich nicht ohne Interesse. In diesem Betracht können aber, — abgesehen von der grossen Sauberkeit der Gesamt-Ausführung, sowie von der Zierlichkeit und Nettigkeit in den mehr ornamentistischen Partieen des Werkes, — nur die grösseren Reliefs in Anregung kommen, indem die freien Figuren fast zu klein gehalten sind, um eigentliche Resultate dieser Art zu geben. Die Reliefs scheinen zum Theil eigne Erfindungen des Verfertigers zu sein, zum Theil sind sie als Nachbildungen andrer Compositionen zu betrachten. Zu den ersten dürften, ausser dem etwas manierirten und mit nicht sonderlich feinem Formengefühle ausgeführten Relief unter der Platte des Fusses, vornehmlich die Figuren des Kaisers und der Kurfürsten, am Aeufseren der Schaale, gehören. Hier macht sich nemlich, trotz mancherlei Verdiensten — einer tüchtigen Auffassung, individuellen Köpfen und sauberer Ausführung — doch ein gewisser Mangel an plastischem Style sowie an genauerem Verständniss bemerklich, während die Figuren, die in der inneren Wölbung des Deckels angebracht sind, nicht blofs ungleich geistreicher componirt und besser verstanden, sondern auch in einem viel edleren Style behandelt sind. Lebendige und würdige Stellungen, ein mannigfacher Wechsel in den Kostümen, besonders den zierlich gearbeiteten Rüstungen und dem übrigen Waffengeräth, ein grosser Adel in den Motiven der Gewandung (die an jene langen, klaren, weichgeschwungenen Linien der Apostel Peter Vischer's erinnern, wenn sie auch freier und reicher durchgebildet sind,) geben diesen Figuren eigenthümliche Vorzüge vor denen der Schaale. Doch ist nicht zu übersehen, daß die letzteren, was die Grundzüge der Zeichnung (namentlich auch der Gewandung) anbetrifft, gleichwohl etwas Uebereinstimmendes mit jenen haben, somit als aus derselben Schule hervorgegangen, wenn auch nicht demselben Erfinder angehörig, zu betrachten sind.

An jenen schöneren Figuren im Deckel aber — wenigstens an denen, welche die Ahnherrn des deutschen Volkes vorstellen — erkennt man es, daß sie nicht ursprünglich für die Stelle, an der sie sich befinden, componirt sind, indem sie den Raum nicht bequem füllen, mit den Köpfen zu nahe zusammenstoßen, auch mit ihren Geräthen einander auf mannigfach unpassende Weise berühren. Sie können, in Folge alles dessen, nur nach vorhandenen Vorbildern gearbeitet sein.

Diese letztere Annahme erhält ihre vollständigste 272. Bestätigung durch eine Reihe von zwölf kleinen, in Blei gegossenen Reliefs von viereckiger Form, in denen dieselben Figuren der deutschen Ahnherrn dargestellt sind. Diese nun sind (mit Ausnahme einer Figur) den eben besprochenen durchaus ähnlich; aber sie sind noch feiner behandelt, die Linienführung in den Gewändern hat überall eine noch grössere Klarheit, die Köpfe sind in einer noch freieren Individualität gehalten, so daß diese — oder vielmehr ihnen wesentlich entsprechende Arbeiten — als die Vorbilder zu jenen betrachtet werden müssen. Denn merkwürdiger Weise wiederholen sich hier nur elf von den vorgenannten Figuren, während die zwölfte von jenen (die als „*Suevus*“ bezeichnete, die aber mit den übrigen Figuren des Gefäßes in gleicher Weise durchgebildet ist) fehlt und an ihrer Stelle eine andre, nicht minder vollendete, erscheint. Im Allgemeinen ist über den Styl dieser kleinen Arbeiten schliesslich zu bemerken, daß in ihnen nicht besondere Typen der italienischen Darstellungsweise vorherrschen, daß der Einfluß der letzteren nur in der freieren und leichteren Behandlung zu suchen sein dürfte und daß die Motive der Darstellung, wie bemerkt, noch eine Nachwirkung der älteren heimischen Kunstrichtung, besonders der Vischer'schen Schule, zu verrathen scheinen. (Hiemit stimmt, was das eben besprochene Prachtgefäß anbetrifft, zugleich überein, daß in den ar-

chitektonischen Partieen desselben ebenfalls die Formen der nordischen Kunst, ohne Beimischung der italienischen, beibehalten sind.)

Indem die Inschrift jenes Prachtgefäßes auch für diese Arbeiten eine, wenigstens ungefähre Zeit- und Ortbestimmung darzubieten scheint, ist hier zugleich die günstigste Gelegenheit, um noch eine Reihe anderer kleiner Relieifarbeiten verwandten Styles, die in Blei-
abgüssen vorhanden sind, einzuschalten. Denselben grossen, klaren und weichen Linien der Gewandung (in denen wenigstens nur selten unmittelbare Motive der italienischen Kunst hervortreten) reihen sich hier zum Theil sehr zierlich gebildete landschaftliche Hintergründe an, die freilich wesentlich aus dem Bereiche der Plastik hinausgehen, dabei aber mehrfach einen eigenthümlichen Reiz entfalten und ebenfalls als charakteristisch für eine besondere deutsche Schule zu bezeichnen sein dürften.

- 273. Dahin gehört zunächst eine grosse Anzahl viereckiger Platten, auf denen stehende weibliche Figuren von allegorischer Bedeutung, mehr oder minder in sehr wür-
- 274. digen und edlen Formen, dargestellt sind. — Nicht ganz so bedeutend, obgleich im Einzelnen viel Gutes enthaltend, ist eine grosse Reihenfolge von runden Medaillons, mit sitzenden weiblichen Gestalten, die ebenfalls eine
- 275. allegorische Bedeutung haben. — Zwei längliche Reliefs enthalten die Figuren des Mars und der Venus, als Personificationen der Gestirne, von Wölfen und von Tauben durch die Lüfte gezogen; unterwärts zierliche Landschaften. Auch diese nicht ohne eigenthümliche Treff-
- 276. lichkeit. — Mehrere länglich schmale Reliefs stellen biblische Scenen dar, ebenfalls in reichen Landschaften, und mit sehr grosser Sauberkeit durchgebildet. — Mit
- 277. höchster Feinheit und Lebendigkeit sind sieben Plättchen durchgearbeitet, auf denen verschiedene wüste Scenen aus dem Leben und Treiben eines halbnackten

Trunkenboldes (etwa des Bacchus?) dargestellt sind. U. a. m. — Besonders beachtenswerth sind ferner vier Medaillons von bedeutender Gröfse, in denen das landschaftliche Element mit grosser Bedeutsamkeit hervortritt: nahe und ferne Baum-Partieen, wundersam gestaltete Felsen, Baulichkeiten der mannigfaltigsten Art u. dergl. m., Alles im zierlichsten Relief angedeutet. Drei von diesen Medaillons entsprechen einander in der Dimension und in der Verzierung des Randes; als historische Darstellungen enthalten sie, im Vorgrunde, die Geschichte des Argus, den Pan mit der Syrinx und einen Fischer. (Ein Paar alte Bleiabgüsse eben dieser Darstellungen begegneten dem Verfasser kürzlich im Kunsthandel, mit der bestimmten Notiz, dafs sie aus Regensburg herstammten und durch eine alte Tradition als Werke des Albrecht Altdorfer, des Schülers von Dürer, der zu Regensburg im J. 1538 gestorben war, bezeichnet seien. Wenn diese Angabe, in Betracht des späteren Styles der Reliefs, auch nicht geradezu als gültig aufzunehmen sein dürfte, so verdient sie doch wohl einige Beachtung, indem die Landschaften jener Reliefs in der That manche Verwandtschaft mit den schönen landschaftlichen Gründen in Altdorfer's Gemälden haben und somit wenigstens auf eine Nachwirkung seiner künstlerischen Leistungen hindeuten könnten.) — Das vierte der in Rede stehenden Medaillons stellt, in sehr anmuthiger Composition, drei Frauen dar, die durch eine reiche Landschaft hinwandeln; über ihnen schwebt ein Engel, zu dem die eine der Frauen emporschaut. Die Durchbildung der Gewandung ist in dieser Arbeit als vorzüglich meisterhaft hervorzuheben. Den unteren Theil des Medaillons nimmt ein beträchtlich grosser Abschnitt ein, in dem sich eine Cartouche, hier indess noch ohne Schrift, befindet. — Zu den interessantesten der hieher gehörigen halb landschaftlichen Relief-Arbeiten gehört ferner der Bleiabguß der inneren

Seite einer flachen Schaale, welche in dem mittleren Rund die Darstellung des Todes des Adonis, auf dem breiten Rande verschiedene Jagdscenen, namentlich eine Eberjagd und eine Jagd auf Wasservögel, enthält. Die Landschaften sind hier ungemein fein und sauber durchgeführt, die Figuren voll kräftigen Lebens. — Endlich
 281. ist, als eine Arbeit von wesentlich übereinstimmendem Style, auch noch ein in Speckstein geschnittes Medaillon anzuführen, auf dem man drei Männer erblickt, die durch eine Landschaft hinwandern, — vielleicht der Gang nach Emaus.

Nur einige wenige Bleiabgüsse, die der Behandlung nach ebenfalls der Zeit um den Schluss des sechszehnten Jahrhunderts angehören, weichen von dem Styl der ebenbesprochenen Reliefs ab und zeigen wiederum mehr jene directe Nachahmung italienischer Formen. Das in-
 282. teressanteste unter diesen ist ein Blei-Medaillon von bedeutender Dimension, welches eine figurenreiche, in verschiedene Gründe vertheilte Composition enthält. Die Gestalten sind meist alle nackt. Im Mittelgrunde sieht man ein Festmahl, im Vorgrunde verschiedene Paare und andre Figuren, die sich hier und dort gelagert haben; in der Luft einen Kranz umherschwärmender Amorinen. Die Zeichnung der Figuren erinnert mehrfach an den präziösen Styl des Franz Floris, doch sind die Körper mit grosser Zartheit durchgebildet. Der Baumschlag in den landschaftlichen Beiwerken hat jene conventionelle Manier, die in den älteren niederländischen Landschaftsgemälden (eines Vinckebooms u. Andrer) gewöhn-
 283. lich ist. — Einige andre Reliefs nähern sich mehr dem Style eines H. Goltzius; noch andre — ohne hervorstechende Bedeutsamkeit — gehören späteren Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts an. —

Neben den im Obigen genannten Werken des Jamnitzer und des J. Silber sind hier noch einige Tafel-
 284. Aufsätze anzuführen. Als Modell eines solchen dürfte

zunächst eine in Holz geschnittene Arbeit zu nennen sein, welche aus einer flachen Schaale, die von einem barock ornamentirten schlanken Fusse getragen wird, besteht. Das Innere der Schaale ist durch ein Relief, den h. Hieronymus in einer Landschaft vorstellend, ausgefüllt; dies ist ohne künstlerischen Werth, dagegen die Ornamente des Fusses, wenn auch nicht sehr fein, so doch in tüchtigem Style behandelt. Unter dem Fusse findet sich die Jahrzahl 1612 und darunter das aus den Buchstaben PO zusammengesetzte Monogramm, welches auf Peter Opel, der im J. 1586 zu Regensburg lebte, zu deuten sein dürfte *).

Ein Tafel-Aufsatz von grosser Zierlichkeit, der wie- 285.
derum aus Silber gearbeitet und zum Theil vergoldet ist, gehört ebenfalls in diese Zeit; auch in ihm zeigen sich jene eleganten Formen der gleichzeitigen italienischen Kunst, aber nicht ohne Geschmack und für einen mehr dekorativen Zweck wohl passend, nachgeahmt. Es ist ein vergoldeter Hirsch, in eiligem Laufe begriffen, mit zierlich durchbrochenem silbernem Geschirre behängt, auf seinem Rücken die fast gänzlich nackte Gestalt einer Diana tragend, an der das Haar und das Gewand vergoldet ist. Unter dem Hirsche sind allerlei andre Gestalten (theils aus mattgetriebenem Silber, theils vergoldet oder mit Schmelzfarben verziert) angebracht: einige Hunde, im Verhältniss zu der Grösse des Hirsches gebildet, einige kleine Hunde und Hasen, grosse Insekten, u. dergl. Vorn, auf einem silbernen Rösslein, sprengt ein kleiner Jäger hin, der ins Horn stösst; ein anderer Jäger folgt diesem zu Fusse. Alles dies ist sehr zierlich und geschmackvoll gearbeitet. Das Ganze ruht auf einem länglich viereckigen Untersatze von 10 Zoll Länge, 2 Zoll Höhe und Breite;

*) S. d. Monogrammen-Tafel, 10. — Vergl. Brulliot (*Dict. d. m. nouv. éd.*) I, no. 3014.

der Hirsch hat eine Höhe von 11 Zoll. In dem Untersatze befindet sich ein Räderwerk, so daß das zierliche Gebilde sich aus eigener Kraft die Tafel entlang bewegen konnte. Eine Inschrift oder auch nur ein Silberstempel, welche über die Person oder den Ort des Verfertigers Auskunft geben könnten, fehlen. In späterer Zeit indess ist an der Brust des Hirsches ein kleiner vergoldeter Schild hinzugefügt, auf welchem zwei kreuzweis gelegte Schlüssel und die Buchstaben S. M. befindlich sind. Daß dieser Schild nicht zu der ursprünglichen Arbeit gehöre, ergiebt sich theils daraus, daß er ohne Verbindung mit dem übrigen zierlichen Gehänge des Hirsches angefügt ist und sogar einen Theil desselben verdeckt, theils daraus, daß die Arbeit des Schildes minder fein ist und seine Randverzierung entschieden dem Style der Kunst gegen den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts entspricht. Jene Schlüssel aber bilden das Wappen des Fürstenthums Minden und die Buchstaben sind ohne Zweifel als die Worte: „*Sigillum Mindense*“ zu deuten. Es läßt sich demnach vermuthen, daß das Werk von Seiten des genannten Fürstenthums dem Kurfürsten Friedrich III., der im J. 1688 zur Regierung gekommen war (dem nachmaligen Könige Friedrich I.) als Huldigungsgeschenk überreicht worden sei, bei welcher Gelegenheit jener Schild hinzugefügt sein dürfte; hiemit stimmt zugleich überein, daß dasselbe im J. 1689 auf die Kunstkammer abgeliefert ist.

286. Noch ein Paar andre Aufsätze sind dem eben genannten anzureihen. Bei dem einen derselben bildet eine große Nautilus-Muschel den Hauptbestandtheil; der Fuß wird durch eine Sirene von vergoldetem Silber gebildet; oberwärts ist, ebenfalls von vergoldetem Silber, die Figur des Neptun auf einem Seepferde enthalten; die Fassungen sind, außer mit Steinen und emailirten Verzierungen, mit den Figuren von allerlei phan-

tastischen Seethieren geschmückt. Das Ganze ist in einem glücklich dekorativen Style gehalten. — Der andre Aufsatz ist ein großes Trinkhorn, welches reich mit 287. durchbrochenen vergoldeten Beschlägen versehen ist und durch einen vergoldeten Triton getragen wird. Das Horn hat die Gestalt eines Fisches; der Kopf desselben bildet den Deckel, und in dem geöffneten Rachen steckt, aus Silber gearbeitet, die Figur des Propheten Jonas. Die Arbeit ist übrigens von ziemlich handwerksmäßiger Ausführung, dürfte auch bereits gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallen. Von den Silberstempeln, die sich darauf vorfinden, ist der eine unverständlich, der andre mit den Buchstaben CS versehen.

3. Kunstschränke und ähnliche Gegenstände.

Eine besondere Art von Prachtgeräthen, die um den Schluß des sechzehnten und den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts in eigenthümlicher Vollendung gearbeitet wurde, besteht in den sogenannten „Kunstschränken.“ Ihr Name enthält die Bezeichnung ihrer Beschaffenheit: es sind kleine Schränke oder Mobilien ähnlicher Art, die theils durch künstliche Einrichtung, theils durch künstlerische Ausschmückung ein mehr oder minder reichhaltiges Interesse gewähren. Die Hauptarbeit gehört dabei insgemein dem Schreiner und dem Goldschmied an; doch sieht man zu ihrer Ausstattung nicht selten auch andre Künstler: Maler, Steinschneider, Bildschnitzer, Kupferstecher u. s. w. in Anspruch genommen. Zuweilen sind die verschiedenartigen kleinen Räume, in welche diese Kunstschränke zerfallen und deren Oeffnung für den Uneingeweihten oft ein sehr schwieriges Problem ist, wiederum mit den mannig-

fachsten Gegenständen der Kunst und Kunst-Technik angefüllt, so dafs in der That einzelne dieser Werke eine ganze Uebersicht der künstlerischen Verhältnisse ihrer Zeit darbieten. Sie gehören wesentlich der deutschen Kunst an; die wichtigsten von ihnen weisen nach Augsburg, wo in der angegebenen Periode (wie auch noch später) ein aufserordentlich lebhafter Kunstbetrieb statt fand *). Die Kunstkammer besitzt mehrere sehr merkwürdige Gegenstände dieser Art.

288. Unter letzteren sind zunächst zwei Arbeiten kleinerer Dimension anzuführen. Die eine von diesen hat die Form eines länglich viereckigen Kastens, mit einem kleineren, etwas zurücktretenden Aufsatz ähnlicher Art. Die Hauptdimensionen betragen, in den Punkten ihrer grössten Ausdehnung, 1 Fuß $3\frac{1}{2}$ Zoll in der Länge, 11 Z. in der Breite und ein wenig über 1 F. in der Höhe. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, auf welches, in einer mässigen, nicht überladenden Weise, wohlgearbeitete vergoldete Silberzierrathen aufgelegt sind. Das Ganze der Dekoration hat den Charakter einer, zwar etwas barocken, jedoch in tüchtigem Style durchgeführten Architektur, deren Haupttheile in reichgebildeten Pilastern und Karyatiden bestehen. Zwischen den letzteren sind, an dem unteren wie an dem oberen Theile des Schränkchens, einzelne Felder angeordnet, je zwei an den Langseiten und je eins auf den schmalen Seiten (im Ganzen also 12 Felder); auf grossen Ovalen von Lapislazuli sind hier, als die Hauptzierden der Arbeit, Relieffiguren aus vergoldetem Silber aufgelegt. Diese stellen, in einzelnen, zumeist weiblichen Figuren, die verschiedenen Künste und Kunstfertigkeiten dar; sie sind sehr trefflich und geistreich behandelt; der Styl, in dem sie gearbei-

*) Ueber die Augsburger Kunstschränke s. P. von Stetten: Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, S. 113.

tet sind, hat jenes dekorative Element, welches aus einer bewußten Aufnahme der Darstellungsweise italienischer Kunst entstanden ist, und dürfte vornehmlich den Leistungen eines Wenzel Jamnitzer parallel zu stellen sein. Auf den vier Ecken des vorspringenden unteren Theiles sind kleine vergoldete Statuetten, Krieger darstellend, angebracht; diese erreichen indess in ihrer Ausführung nicht die Vorzüge der eben genannten Reliefs. Das Ganze gewährt einen sehr ansprechenden, wahrhaft künstlerischen Eindruck, der durch die schöne Farben - Zusammenstellung des schwarzen Ebenholzes, des blauen Lapislazuli und der vergoldeten Silberarbeiten noch um ein Wesentliches erhöht wird. — Die Vorderseite des unteren Theiles besteht aus zwei Flügelthüren. Nach Eröffnung der letzteren sieht man ihre inneren Seiten mit ornamentistischen Darstellungen geschmückt, die in Silber gravirt und in einem zwar wiederum barocken, aber nichts desto weniger sehr trefflich durchgeführten Style gearbeitet sind. In Rücksicht auf die angegebenen Eigenthümlichkeiten und im Vergleich mit andren, datirten Werken gehört das in Rede stehende ohne Zweifel noch der späteren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts an.

Mehrfache Aehnlichkeit mit diesem hat die zweite 289. Arbeit, ein Kasten von 1 Fuß 1 Zoll in der Länge, $7\frac{1}{4}$ Zoll in der Breite, $10\frac{1}{2}$ Z. in der Höhe, der aber der Hauptsache nach nicht als eine Schreiner-, sondern wesentlich als eine Goldschmieds - Arbeit bezeichnet werden muß. Er ruht auf silbernen, vergoldeten Greifen und wird durch brillante starke Fassungen von vergoldetem Silberblech zusammengehalten. Die Hauptflächen des Kastens sind mannigfach getheilt; an den Ecken sind Nischen mit Karyatiden angebracht. Die Hauptfelder der einzelnen Flächen bestehen wiederum aus Lapislazuli, darauf vergoldete Relieffiguren aufgelegt sind; die kleinen Felder aus Perlmutter mit Rosetten von edlen

Steinen. Die Gliederungen der Fassung sind, wenn auch in einer sehr reichen, so doch zumeist in einer durchaus rein architektonischen Weise ornamentirt; so bildet sich z. B. oberwärts ein zierlicher, vortrefflich ausgeführter dorischer Fries. Hiedurch gewinnt der Eindruck des Ganzen, bei aller Pracht, doch eine eigenthümliche Klarheit. Dies, sowie der Styl in den figürlichen Darstellungen, welche denen des vorgenannten Werkes ähnlich (jedoch nicht ebenso edel durchgebildet) sind, deutet ebenfalls noch auf die spätere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts.

290. Hienächst ist ein Kasten oder ein Schränkchen zu nennen, das in den Haupttheilen aus schwarzem Holze besteht und in einer einfachen, aber tüchtigen Architektur barocken Styles ausgeführt ist. In den Außenflächen des Werkes ist eine Menge von dunkelgrünlichen Glasstücken eingerahmt, und auf diese sind Scenen des neuen Testaments, zum Theil sehr figurenreiche Compositionen kleinen Maassstabes, mit Oelfarben gemalt. Ohne eine bedeutsame Eigenthümlichkeit, aber auch ohne manieristische Uebertreibung, tragen diese kleinen Gemälde das Gepräge des nüchternen Standes der deutschen Malerei um die Zeit des J. 1600.

291. Einen grossen Reichthum bildnerischer Zierden bietet ein gröfserer Schrank von der Form eines länglich viereckigen Kastens, mit flachem, dach-artigem Deckel, dar. Die Hauptdimensionen betragen hier 2 Fuſs $8\frac{1}{2}$ Zoll in der Länge, 1 Fuſs 7 Zoll in der Breite und 2 Fuſs $3\frac{1}{2}$ Zoll in der Höhe (letzteres mit Einschluss der Gruppe, die das Ganze krönt). Doch besteht das Material einfach in der Hauptmasse nur aus Ebenholz, die reichlich aufgesetzten Zierden nur aus Silber, daran nur in geringen Theilen Vergoldung angewandt ist. Das Ganze ist in den bunten Formen einer zierlich barocken Architektur ausgeführt. An den Seitenflächen des Schrankes sind Säulchen, und Nischen zwischen ihnen, angeordnet; in den letzteren stehen weibliche Gestalten von

allegorischer Bedeutung, in Silber getriebene Relieffiguren, die etwas von dem schwarzen Grunde abstehend angebracht sind. Den Styl dieser Figuren dürfte man mit den Compositionen eines Goltzius vergleichen, aber sie sind zugleich nicht ohne eigenthümlichen Adel und in trefflich plastischer Behandlung ausgeführt. — Die Vorderseite des Schrankes besteht übrigens aus zwei Flügelthüren. Oeffnet man diese, so sind ihre inneren Seiten und ebenso auch die vorderen Flächen der Kästchen, welche das Innere des Schrankes ausfüllen, durch eine ähnlich reiche Architektur und wiederum mit den mannigfachsten Silberzierden decorirt. Auch hier sind verschiedene, in Silber getriebene Reliefs angebracht; in den drei grösseren Nischen: Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan, — Mars und Venus, vom Vulkan überrascht, — Perseus, im Begriff die schlafende Medusa zu enthaupten; in zwei kleineren Nischen: Amor und ein Genius mit dem Füllhorn. Ausser diesen dienen noch verschiedene kleine Silbermedaillons mit Relief-Darstellungen zur Verzierung des Inneren. Der Styl Goltzius'scher Compositionen tritt hier, da in Gemässheit der Darstellungen das Nackte vorherrscht, mehr hervor als wie im Aeusseren; nichtsdestoweniger ist auch hier immer ein lebendiges Gefühl in den Darstellungen vorwaltend und die Ausführung sehr fein und geschmackvoll. — Endlich ist auch an dem Deckel des Schrankes, ausser einer Menge ornamentistischer Dinge, eine bedeutende Reihe von in Silber getriebenen Reliefs angebracht, die hier jedoch, wo kein Bezug zu den Details einer architektonischen Dekoration obwaltet, selbständig, — d. h. mit dem silbernen Grunde, durchgebildet sind. (Auf letzterem sind zugleich die landschaftlichen Umgebungen dargestellt, was in gewisser Beziehung zu Vergleichen mit den oben, n. 273 — 280, besprochenen Bleiabgüssen Veranlassung giebt.) An den dachförmigen Walmen des Deckels sind, an

den schmalern Seiten, zwei Reliefs mit der Darstellung des Jupiter und des Neptun, an den Langseiten vier Reliefs mit den vier Jahreszeiten befindlich; am Fries eine Reihe kleinerer Medaillons; auf der oberen Fläche der Platte, die das Ganze beschließt, zu beiden Seiten zwei Reliefs mit Jagdscenen, einer Hirschjagd und einer Bärenjagd. Ohne, ebenso wie die übrigen Arbeiten, die Zeit ihrer Entstehung zu verläugnen, so sind diese sämtlichen Reliefs doch durchweg in zarter, eigenthümlich edler Behandlung, und namentlich die beiden letzteren in frischer, lebenvoller Schönheit ausgeführt. Zwischen diesen beiden erhebt sich, in der Mitte jener Platte und als Krönung des Ganzen, eine aus Silber gearbeitete Gruppe größeren Maassstabes; eine sitzende weibliche Figur, die in der Linken eine Schlange hält und sich mit der Rechten auf ein Buch stützt; neben ihr ein Genius. Hier tritt indess der künstlerische Styl der Zeit in einer weniger angenehmen, bereits etwas manierirten Weise hervor. Der Styl des ganzen Werkes, namentlich aber die Vergleichung mit dem folgenden, dem es in mehr als einer Beziehung nahe verwandt erscheint (vielleicht hat es denselben Ursprung), deutet auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts.

292. Dies ist der sogenannte Pommersche Kunstschrank, der reichhaltigste von denen, welche die Kunstkammer besitzt, — ohne Zweifel das merkwürdigste Werk dieser Art, welches der gesammte deutsche Kunstbetrieb hervorgebracht hat. In mehreren Theilen emporgebaut, hat derselbe eine Höhe von 4 Fufs 10 Zoll, bei einer Breite von 3 Fufs 4 Zoll und einer Tiefe von 2 Fufs 10 Zoll. Alle Räume des Schrankes sind mit den mannigfachsten Gegenständen ausgefüllt; zu ihrer Anfertigung, so wie zum Schmucke des Werkes selbst sind alle Gattungen der Kunst und der Kunst-Technik in Anspruch genommen worden. Der Schrank

ruht auf einem, ebenfalls nicht ohne Pracht gearbeiteten Tische, der indess ein etwas späteres Gepräge trägt; ursprünglich hatte der Schrank einen anderen Untersatz von eigenthümlich kunstreicher Einrichtung, dessen Hauptform aber ebenso die eines Tisches war. Die erhaltene handschriftliche Beschreibung und Erklärung des Kunstschranks, von dem Dirigenten der ganzen Arbeit angefertigt, benennt denselben als „Schreibtisch“ und unterscheidet den eigentlichen Schrank und den Untersatz als „oberen“ und „unteren Schreibtisch.“ In der That ist dies derjenige Name, mit welchem im siebzehnten Jahrhundert Arbeiten wie diese bezeichnet wurden.

Das in Rede stehende Werk wurde im Auftrage des Herzogs von Pommern Philipp II. (gest. 1618), eines eifrigen Freundes der Wissenschaft und Kunst, zu Augsburg angefertigt und im J. 1616 vollendet. Der Erfinder des Ganzen, der eigentliche Dirigent der Arbeit, war Philipp Hainhofer (geb. 1578, gest. 1647), ein Patrizier von Augsburg, ein in politischen Beziehungen (als Geschäftsträger und Correspondent verschiedener deutscher Fürsten) sehr wichtiger Mann, der zugleich auf der Höhe der wissenschaftlichen und der Kunstbildung seiner Zeit stand, dessen Kunstsammlungen von ausgezeichneter Bedeutung waren und der sich nicht minder auch als praktischer Künstler Geltung zu verschaffen wußte. Im Jahre 1617 überbrachte Hainhofer den „Schreibtisch“ und ein zweites verloren gegangenes Werk (von dem weiter unten die Rede sein wird) dem Herzoge von Pommern in eigener Person. Das ausführliche Tagebuch, welches er auf dieser Reise führte und welches von dem Leben und dem Geiste seiner Zeit höchst interessante Kunde giebt, ist, neben vielen andern schriftlichen Werken seiner Hand, erhalten und kürzlich, als zweites Heft des zweiten Jahrganges der „Baltischen Studien“ (auch selbständig als: „Philipp

(292.) Hainhofers Reise-Tagebuch" etc., Stettin, 1834) im Druck erschienen, wobei zugleich durch den Herausgeber, Hrn. Baron v. Medem, wichtige Notizen über Hainhofer's Lebensverhältnisse und durch den Direktor der Kunstkammer, Hrn. v. Ledebur, Notizen über den Kunstschrank sammt einer kleinen Abbildung desselben beigefügt sind. Beides kömmt hier unseren Absichten fördernd entgegen. Ueber den Geist der Hainhofer'schen Kunst — wie dieselbe eben besonders in dem Pommerschen Kunstschränke dem Beschauer entgegentritt — spricht sich das Vorwort der genannten Druckschrift folgender Maassen aus: „Hainhofer, obgleich selbst ausübender Künstler, Maler und Architekt, wirkte unstreitig durch die Verbindung, worin er mit Künstlern und Gewerbtreibenden stand, Größeres als der eigenen Arbeit gelungen sein möchte. Unterstützt durch geschickte Handhabung der äusseren Technik mußte seine Kennerchaft und schöpferische Phantasie gerade hierdurch um so erfolgreicher und fruchtbarer für die Kunst werden. Und solchen Einfluß übte Hainhofer auf diesem Gebiet, daß sich behaupten läßt: er habe die Kunst- und Geschmacks-Richtung seiner Zeit, was in Bezug auf die Werke der Kunst ohne Zweifel ist, repräsentirt. Allegorische Darstellungen sind es vorzüglich, in denen er sich gefällt, und die er zu Gegenständen der Kunst ausersieht; hierin einer durchgehenden Richtung seiner Zeit sich anschließend und, was sogar in den Werken der eigenthümlichsten Geister sich findet, gewiß absichtslos sich ihr fügend. Vielleicht hängt hiermit zusammen die in seinen berühmtesten Werken vorwaltende Idee: alle Zweige der Kunst und des Wissens, und letzteres nicht nur in seiner freieren Form, sondern hauptsächlich in Bezug auf das practische Leben, zu einem Ganzen zu verbinden, welche Aufgabe durch jene merkwürdigen Kunstschöpfungen, denen er den bescheidenen Namen „Schreibtische" gab, als gelöst gelten darf. Eine Tech-

nik im Gewerbe-Betriebe, die der künstlerischen Voll- (292)
 lendung nicht ohne Glück nachstrebte, dabei eine große
 Mannigfaltigkeit in demselben Betriebe mochten hierzu
 mitgewirkt und zu solchen eigenthümlichen Compositionen
 geführt haben. Als höchst charakteristisch dürfen
 sie mit Recht gelten, und wenn uns auch der, dem
 Künstler befreundete Zusammenhang ihres Innern nicht
 so anspricht, vielleicht befremdet, ja die vom Künstler
 selbst gegebene Erläuterung wohl am wenigsten geeignet
 ist, die durchgeführte sinnreiche Idee klar erkennen
 zu lassen, so können wir doch der Ausführung im Ein-
 zeln unsere Bewunderung nicht versagen. Voll ge-
 reife Früchte einer schönen Blüthe der Kunst, die vor
 den Schrecken des dreißigjährigen Krieges dahinschwand,
 bilden sie einen merkwürdigen Abschnitt in deutscher
 Kunstgeschichte, dessen Eigenthümlichkeit gerade in der
 Verschmelzung technischer Betriebe und wahrer Kunst-
 producte liegen dürfte."

Die im Obigen genannte Beschreibung, welche
 Hainhofer selbst (als einen Octavband in schwarzem
 Sammt und mit goldnem Schnitte) dem Schranke bei-
 gegeben und die zugleich als Inventarium und als Un-
 terweisung in der Behandlung des Schrankes dient,
 macht, außer seinem eigenen Antheil an der Leitung
 des Werkes, besonders den berühmten Kunsttischler
 Ulrich Paumgartner (oder Baumgartner) nam-
 haft, welcher „beyde tisch fürnemlich in Augspurg ge-
 macht" (d. h., welcher die Hauptarbeit des Ganzen aus-
 geführt und das Technische geleitet hat). Auch findet
 sich, in Uebereinstimmung mit dieser Angabe, im In-
 nern des Schrankes ein kleines Holzgeräth, welches nur
 dazu bestimmt scheint, den Namen des Hauptmeisters
 und seinen Wahlspruch auf die Nachwelt zu bringen;
 es führt nemlich die Inschrift: „Ulrich Baumgart-
 „ner, Kistler. A°. 1615. Ehe veracht als gemacht."
 Sodann enthält die Beschreibung noch ein Verzeichniß

(292.) der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Ausführung des Werkes Theil genommen; ein zweites Verzeichniss, ebendasselbst, bezieht sich auf ein weiter unten (292, p.) zu besprechendes Gemälde im Schrank, welches die Portraits dieser Künstler nebst anderen Personen darstellt (und welches nicht minder mit der Namensbezeichnung sämmtlicher Figuren versehen ist). Das erste Verzeichniss der Künstler lautet wörtlich also:

„Achilles Langenbucher, landschaftt und muggenkünstler [an den anderen Stellen auch: „muggeiner“ und „muggermann“ genannt *)].

„Godtfried Münder,	} Alle gold: und silberschmid.
„David Altensteter,	
„Philip Jacob Pehner,	

*) Eine genügende Erklärung der obigen Bezeichnungen müssen wir dem Leser schuldig bleiben. Biester, in der neuen Berlinischen Monatsschrift, November 1811, S. 320, giebt, nach verschiedenen Idiotiken, eine Erklärung, welche aus „Muggenkünstler“ etwa einen Steinschleifer, Fournirer u. dergl. macht, die aber nicht recht mit dem zu stimmen scheint, was P. von Stetten (a. a. O., S. 190) über Achilles Langenbucher berichtet. „Er hatte (so sagt v. Stetten) die Goldschmieds-Profession erlernt und war geschickt im Pousieren: allein seine Hauptarbeiten waren selbst spielende Instrumente, von welchen man Madrigale und dergleichen Compositionen hörte. Er machte sogar ein grosses Instrument in eine Kirche, welches eine ganze Vesper von 2000 Takten von sich selbst schlug, auch hatte man von ihm allerlei Tanzwerke, Schäfereien und dergleichen Erfindungen.“ — Auf dem weiter unten anzuführenden Portraitbilde der Künstler hält Langenbucher einen flachen, länglich viereckigen Kasten, dessen obere Fläche mit einem landschaftlichen Gemälde geschmückt ist, in den Händen. Ob aber dies Bild auf seine künstlerische Thätigkeit zu deuten sein dürfte (da er oben „landschaftt-künstler“ (?) genannt wird), oder ob der Kasten vielleicht das in dem Untersatze des Schrankes vorhanden gewesene und mit Malereien geschmückte Klavier ist (vergl. unten) und der Künstler somit auch hier sich als Instrumentenmacher producirt, müssen wir ebenfalls dahin gestellt sein lassen.

„Niclausz Kolb,	}	Alle gold: und silberschmid.	(292.)
„Matheusz Walbaum,			
„Michael Gasz,			
„Matheusz Kager,	}	mahler.	
„Anthoni Mozart,			
„Caspar (an den andern Stellen Friden- rich) Goschman,	}	Uhrmacher.	
„Andreas Stahl,			
„Marx Genser, orgelmacher.			
„Georg Zorn, Zirkelmacher.			
„Johannes Schwegler, thierlenmacher possierer.			
„Ulrich Paumgartner, küstler.			
„Daniel Grueszbek, stainschneider.			
„Daniel Miller, Drechsel.			
„Caspar Mendeler, bildhawer.			
„Hans Jacob Kuenlin,	}	Schlosser.	
„Jois Miller,			
„Matheusz Gabler, wündenmacher.			
„Gabriel Meelfuerer, buchbänder.			
„Paul Gettich, kupferstecher.			
„Jonas Heckhinger, fuetralmacher (im zweiten Ver- zeichniss „fuetermacher.”)			

„Und wer“ (setzt Hainhofer bei der Beschreibung jenes Portraitbildes ergötzlicher Weise hinzu) „wer diser künstler leben und *humores* alle beschreiben wolt, der wurde wol ain halbe *Cronic* zusammen, und vil Eylenspiegelbossen mit underbringen, wie den sonderlich die 5 vorderste künstler auf dem bretlin (auf dem Bilde) nemlich der Achilles Langenbucher, Jois Miller, Godfrid Münder, Daniel Grufsbek und Philip Jacob Pehner zwar grose künstler, aber nasse bruder sein.”

Wenden wir uns nunmehr zu einer näheren Beschreibung des Schrankes. Die Dimensionen desselben sind bereits im Obigen gegeben. Seiner Hauptform nach besteht er aus mehreren Abtheilungen: einem grossen länglich viereckigen Untersatz; einem kleineren, zurück-

(292.) tretenden Mittelstücke von ähnlicher Form; und einem Aufsätze, der, aus mehreren grossen geschweiften Gliedern bestehend, sich pyramidal verjüngt und durch ein plastisches Bildwerk bekrönt wird. Das Hauptmaterial ist Ebenholz, welches jedoch an einzelnen Stellen mit einem Holz von brauner Farbe wechselt. Dazwischen ist eine grosse Menge edler Steine von verschiedener Farbe: Carneole, Achate, Jaspis, Lapislazuli u. s. w., zum Theil mit kleinen figürlichen Darstellungen bemalt, eingelassen. Ausser verschiedenen grösseren Darstellungen, welche die Haupttheile der Aussenflächen einnehmen, sind sodann in Silber getriebene Zierrathen in grösstem Reichthum aufgelegt. So gewährt das gesammte Aeussere den Eindruck einer bedeutenden Pracht. Die architektonischen Gliederungen desselben lassen eine tüchtige Behandlung des barocken Styles erkennen; den silbernen Ornamenten fehlt es hier indess in Etwas an dem wünschenswerthen freieren Schwunge.

- a. Die Fussglieder des Untersatzes werden — wenigstens scheinbar — auf ihren Ecken, von vier kräftigen silbernen, zum Theil vergoldeten Greifen (dem Pommerschen Wappen) getragen. Ein jeder von den Greifen hält mit beiden Klauen vor sich einen Schild; auf den Schilden ist zweimal wiederum das Pommersche Wappen, zweimal das Holsteinische (die Gemahlin Philipps war eine geborne Herzogin von Holstein-Sunderburg) dargestellt. —
- b. Die Seitenflächen des Untersatzes sind mit korinthischen Säulen geschmückt, und grössere bildliche Darstellungen zwischen diesen angebracht, je zwei an den Langseiten, je eine an der schmalen Seite; es sind in Silber getriebene weibliche Relief-Figuren, Personificationen der freien Künste (mit Ausnahme der Musik), — in einem tüchtigen, plastischen Style ausgeführt, wiederum der Weise des Goltzius verwandt, aber ohne manieristisches Element. —
- c. Die Darstellung der Musik wird in reicherer Weise repräsentirt durch

sechs musicirende weibliche Statuetten, die über den (292.) vier Ecken des (vorspringenden) Untersatzes und auf den Vorsprüngen der schmalen Seiten des Mittelstückes angebracht sind, sowie durch vier Knäbchen mit Musik-Instrumenten (von denen gegenwärtig jedoch zwei fehlen) auf den Ecken des Mittelstückes. Diese Statuetten sind aus Silber gearbeitet, Haare und Gewänder zum Theil vergoldet: sie sind aber von mangelhafterem Style als die vorgenannten Reliefs, und haben nur eine mehr handwerksmäßige Tüchtigkeit *). Mit außerordentlicher Zartheit und Natürlichkeit ist dagegen eine Anzahl grosser silberner Insecten gearbeitet, die auf dem Vorsprunge des Untersatzes, zwischen den Statuetten, als heitre Zierde angebracht sind. — Die Flächen des Mittelstückes enthalten, als Hauptverzierung, silberne Schilde, auf denen gravirte und mit bunten Emailfarben ausgefüllte Darstellungen angebracht sind, wiederum je zwei an den Langseiten, je eins an den schmalen Seiten. Es sind die Embleme der vier Elemente, des Tages und der Nacht, mit lateinischen Wahlsprüchen, umgeben von einem bunten Reichthume kleiner Arabesken, die im Einzelnen recht ansprechende phantastische Bildungen enthalten, in der Zusammensetzung jedoch ohne durchgreifenden Styl sind; in ihrer Behandlung sind sie etwa den späteren Nachahmungen der vatikanischen Logen gleichzustellen. Die Buchstaben D. A. F., die sich auf ihnen vorfinden, bezeichnen ohne Zweifel den Namen des Verfertigers und sind in Rücksicht auf das oben mitgetheilte Verzeichniss als „*David Altensteter fecit*“

*) Es ist auffallend, dass die in Silber gearbeiteten Statuetten dieser Zeit, wofür schon im Vorigen Beispiele gegeben waren und auch weiter unten noch andre folgen werden, so mannigfach hinter den erheblichen Vorzügen der silbernen Relief-Arbeiten zurückstehen.

- (292.) zu erklären*). Zu den Seiten eines jeden der beiden
- e. Schilde, die sich an den schmalern Seiten des Mittelstückes befinden, sind zwei runde Medaillons mit Email-Malerei, mythische Figuren darstellend, angebracht. Die Malerei ist einfarbig, grau in grau, mit Goldornamenten; eine treffliche, geistreiche Zeichnung im italienischen Style giebt ihnen eigenthümliche Vorzüge, namentlich zweien, die eine Venus mit dem Amor und einen reitenden Herkules darstellen. Die Arbeit dieser vier Medaillons trägt übrigens entschieden das Gepräge der Limoger Schule des sechszehnten Jahrhunderts; auch stehen sie außerhalb des Ideenkreises, der durch das gesamte Werk hindurchgeht, so daß sie, ausnahmsweise, nur zu einer anmuthigen Ausfüllung des Raumes dienen.
- f. — Die Krönung des Ganzen endlich bildet eine in Silber gearbeitete, in einzelnen Theilen vergoldete Darstellung des Parnasses, welche den Hauptgedanken des ganzen Werkes, die Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, zu versinnlichen dient. Als Verfertiger dieser Arbeit (somit ohne Zweifel auch der übrigen freistehenden silbernen Gestalten des Schrankes) muß der Goldschmied Matth. Walbaum, welcher auf dem Portraitbilde dieselbe Silberarbeit in den Händen trägt, bezeichnet werden. Es ist der emporragende Felsgipfel des Berges, von dem der castalische Quell unter den Hufen des Pegasus, der sich emporzuschwingen im Begriff ist, herabströmt. Ein kleines Bassin nimmt das Wasser des Quells auf. Daran sitzt, auf der einen Seite, eine weibliche Gestalt („eine *Musa* oder *Nympha*,“ wie sie Hainhofer erklärt), die mit musikalischen Instrumenten und Notenbüchern umgeben ist; ihr gegenüber, in lebhafter Bewegung herannahend und mit ihr sprechend,

*) In derselben Weise werden die angeführten Buchstaben auch bei andern Email-Arbeiten durch P. von Stetten (a. a. O., S. 225) erklärt.

steht Minerva in kriegerischer Rüstung. Der Fuß des (292.) Felsens ist mit kleinen Gewächsen und allerhand zierlichen Insekten belebt. Auch die, in freier Rundung ausgeführten Figuren dieser Arbeit trifft indess der Vorwurf, der bereits bei den andren Statuetten des Werkes ausgesprochen wurde; das manierirte Wesen, welches in den Zeichnungen und Gemälden jener Zeit so häufig gefunden wird, tritt hier sogar fast noch mehr hervor als bei jenen. Auch enthält die erläuternde Beschreibung ein merkwürdiges Beispiel, bis zu welchem äußerlichen Grade man sinnbildliche Beziehungen in den Kunstwerken jener Zeit zu suchen liebte: „Weil *Par-nassus* und *Pegasus* (so bemerkt Hainhofer) mit P. anfangen, mag man's auch deuten auf *Philippum Principem* oder *Philippum Pomeranum*.“

Noch reicher als wie diese Dekoration erscheint das Innere des Schrankes, welches, bis auf wenige unbedeutende Ausnahmen, noch die gesammten Schätze enthält, die die Beschreibung namhaft macht. Wir betrachten zunächst den Inhalt des Haupttheiles, des Untersatzes, und die in demselben angebrachten Dekorationen. Der Untersatz zerfällt wiederum in drei Theile, die im Aeußern durch die Fußglieder, durch den Raum der Säulen und der zwischen diesen befindlichen Relieffiguren, endlich durch den über den Säulen hinlaufenden hohen Fries bezeichnet werden. — In den Fuß- g. gliedern öffnet sich eine große Schieblade, welche mit einer bedeutenden Anzahl mathematischer Instrumente, Cirkeln, Quadranten, Maafsstäben, Uhren, Compassen u. s. w., u. s. w., angefüllt ist. Alle diese Gegenstände sind aufs Sorgfältigste gearbeitet und sehr wohl erhalten. Auch ein Paar Bücher mit sehr zierlichen und geschmackvollen Beschlügen des Einbandes sind hier zu bemerken. — Der mittlere Theil öffnet sich, auf den h. beiden Langseiten, durch je zwei Flügelthüren. An den inneren Seiten dieser Thüren sind landschaftliche Oel-

(292.) gemälde, auf Kupfer, angebracht, deren Styl und Behandlung im entschiedensten Einklange steht mit den Landschaftsbildern der gleichzeitigen Niederländer (eines Joh. Breughel, Vinckebooms u. A.). Doch haben auch diese Darstellungen, so bestimmt sie von der Naturschauung ausgehen, wiederum einen symbolischen Bezug, indem sie die vier Elemente vergegenwärtigen. Das erste der Bilder, auf der Vorderseite des Schrankes, stellt das Wasser dar, eine ruhige, mit Schiffen belebte See, ein Gemälde, welches sich durch eigenthümliche Tiefe des Tons und energische Gesamtwirkung sehr vortheilhaft auszeichnet; — für das Fach der Seemalerei ein seltnes Beispiel in so früher Zeit. Das zweite Gemälde, in welchem die Erde vorgestellt wird, hat nicht diese Vorzüge; es ist eine Gebirgslandschaft, in den phantastischen Formen, wie sie zu jener Zeit beliebt waren, aber ohne eigentliche bedeutsame Haltung. Die Staffage des Bildes besteht in verschiedenen Scenen des Bergbaues, die indess ebenfalls noch auf eine naiv spielende Weise vorgeführt werden. — Das erste von den Bildern der Rückseite ist die Darstellung des Feuers, ein Seebild mit Sturm und Ungewittern, am Ufer eine brennende Stadt, im Vorgrunde ein Schiff, in welches der Blitz einschlägt. Es sind allerhand wunderbare Flammeneffekte, in derselben Art, wie der Höllen-Breughel dergleichen in seinen kleinen Gemälden liebt, und in einer wohl beachtenswerthen Weise ausgeführt; leider nur hat dies Bild mehrfach gelitten. Das andre Bild der Rückseite endlich repräsentirt, unter der Darstellung verschiedener Vogel-Jagden, das Element der Luft. Es ist eine reiche, doch anspruchslos componirte Dorflandschaft mit näheren und fernerer Architekturen; im Vorgrund sieht man Jäger, die auf Enten schießen, in der Ferne eine Falkenjagd u. s. w. Hier ist die Behandlung vornehmlich dem Joh. Breughel nahe verwandt, wenn auch in den Laub-Partieen minder geist-

reich. Vermuthlich rühren diese vier Gemälde von (292.) dem, im obigen Verzeichnisse genannten Anton Mozart her, von dem ausdrücklich berichtet wird, daß er in Breughels Manier gemalt habe *), und der auch in dem Portraitbilde der Künstler (p) ein Gemälde in der Hand hält, auf dem, wie es scheint, eine landschaftliche Scene dargestellt ist.

Zwischen den genannten Flügelbildern sind an der i. Vorderseite des Schrankes mehrere Schiebladen (eine große unterhalb und zwei kleinere über dieser) hervorzuziehen. Die Vorderfläche dieser Schiebladen ist musivisch ausgeschmückt: ein Grund von Ebenholz, in welchem silberne gravirte Zierrathen und mannigfache edle Steine eingelegt sind. Auf die Steine sind kleine figürliche Darstellungen mit Oelfarbe gemalt, die indess zum größeren Theil bereits verdorben sind. Minder bedeutend in Rücksicht auf ihre künstlerischen Verhältnisse, bildeten diese Malereien für die allegorisirende Richtung der Zeit, die sich in ihnen in reichster Ausbreitung zeigte, einen eigenthümlich charakteristischen Beleg. Es scheint somit passend, hier aus Hainhofers Beschreibung das Folgende über den Inhalt und die Bedeutung dieser Malereien, die einen geschlossenen Cyclus ausmachten, mitzutheilen: — „Auf dem großen „Schubladen sein 2 gruenlechte ablang runde *Jaspides*, „auf dem einen *typus diligentiae et sedulitatis* in der „Zeit fischen, angeln, Felder und Bergwerge bauen, und „mit Weidwerk gerepresentirt. Auf dem andern ist „in der Zeit *typus felicitatis et opulentiae* mit allerhand Zufuhr von Getraide, Früchten, Vieh, *clivotis*, „*mercibus* und andern glücklichen Wohlstand fürgestellt. „Auf dem *Jaspide vergato* zwischen diesen zwei *typis* „ist *sors* mit gesprengtem Kleid, um Verwunderung „des Glücks willen, mit verbundenen Augen, um der

*) P. v. Stetten a. a. O. S. 283.

- (292.) „*indiscretion* willen, da das Glück selten die *bene meritos* belohnt, mit der Cron in der rechten Hand und „Strick in der linken, umb der Ungleichheit der glück- und „unglückseligen Zustand willen, abbildet. — Auf den ab- „langen *Jaspite vergato* zur rechten Hand der Schubladen „steht *cognitio* mit offenem Buch und brünnender Fack- „hel in den Händen, zum Anzeigen, dafs durch fleissiges „Lesen und Hören mufs die Erkandtnufs der Sachen „khommen, und dafs wie die äufserliche Augen zum „Sehen das Licht vonnöthen, also auch *cognitio spe-* „*ciei intelligibilis* des *instrumenti extrinseorum sen-* „*suum* vonnöthen hat. — Auf dem *Jaspite vergato* zur „linken Hand ist figuriret *prudentia* mit dem Spiegel „in der Hand, zum Zeichen der Erkhanthufs seiner selbs „eigenen Gebrechen, dieselbe vor andern *actionen* zu „corrigiren und dan erst für hinaufs zu sehen, mit der „Schlangen, Fisch und Pfeil in der andern Hand, zur „Lehr, dafs man geschwünd und langsam aneinander „*temperire* und nichts unbedächtlich vor der Zeit thon „soll. — In der andern obern Schublade zur rechten „Hand des Tisch im runden *Jaspite* ist *typus negli-* „*gentiae et socordiae* mit schlafenden Weibern und „Männern, die in der Zeit Esel und Hund alles lassen „versehren, Kinder aufs der Wiegen werfen, Gläser umb- „fallen, Feuer und Lichter Schaden thon, die Vögel „den Saamen auffressen. Auf dem *Jaspite* der Schub- „laden zur linkhen Hand sein allerlei dürftige Leut, „welche in der Zeit nichts gespart und jetzt Hunger
- k. „und Kummer leiden müssen.“ — Das Innere der Schiebladen ist, in höchst compendiöser Weise, mit ei- ner grossen Anzahl silberner Geräthschaften zum Haus- gebrauch angefüllt; man findet darin 6 herzförmige mit den fürstlichen Wappen verzierte Schüsseln, 6 derglei- chen Teller, ein Handbecken, gleichzeitig zum Barbi- ren zu gebrauchen, Glutkessel, Schmelzpfannen, Rauch- fass, Zangen, Eierbecher, Lichtputzen, Compotschüsseln,

Essig- und Oelkrüge, Leuchter, Handlaternen u. s. w.; (292.) ferner verschiedene Gegenstände der Toilette, ein zierlich gesticktes Kammtuch, verschiedene Kämme, Spiegel, Scheermesser, Bürsten, Bartpinsel, u. s. w. Alle diese Gegenstände sind aufs Solideste gearbeitet; in den Verzierungen, welche an ihnen angebracht sind, zeigt sich ein sehr erfreulicher, reiner Geschmack.

An der Rückseite des Untersatzes, zwischen den 1. Flügelthüren, zeigt sich eine Reihe von Schnitzwerken, Reliefs von Buchsbaumholz auf schwarzem Grunde, welche die Thaten des Herkules darstellen. Doch sind diese Arbeiten wiederum ohne eine sonderlich künstlerische Bedeutung. Die Reliefs verdecken das Pfeifen- und Räderwerk einer Orgel, die „ein Tambulum, „dann Allein nach dir Herr Jesu Christ, und eine „Phantasia spielt, hüpsch colloriert und tremuliert.“ Das Orgelwerk ist noch gegenwärtig im Stande und giebt ein Beispiel von dem seltsam gekünstelten musikalischen Style jener Periode.

Der dritte Theil des Untersatzes wird, wie bereits m. bemerkt, durch den Fries über den Säulen bezeichnet, welcher zur Seite hinauszuschieben ist. Hier finden sich mannigfache Spiele, — Arbeiten, die mit einem solchen Reichthum von Verzierungen versehen sind, daß sie allein schon in sich eine kleine Kunstwelt entfalten, mit einer solchen Schönheit, Eleganz und Vollendung ausgeführt, daß sie unbedenklich als die vorzüglichsten Stücke des ganzen Schrankes bezeichnet werden müssen. Das Hauptstück ist ein Brettspiel, das aber wiederum aus verschiedenen Spielen zusammengesetzt ist. An seinen Seiten ist dasselbe von vier Schiebkästchen umgeben, in der Mitte ruhen mehrere Bretter übereinander, von denen eins nach dem andern herauszuheben ist. Das Brettspiel besteht, in seinen verschiedenen Theilen, aus Ebenholz, in welches silberne gravirte Darstellungen — zur Verzierung und zur Bezeichnung der ver-

(292.) schiedenen Spiele — eingelassen sind. Der Verfertiger dieser Darstellungen ist (wie sich aus der Inschrift eines zweiten, nicht zu dem Schranke gehörigen Brettspieles von vollkommen ähnlicher Arbeit — No. 294 — ergibt) der in dem obigen Künstler-Verzeichniß genannte Kupferstecher Paul Göttich oder Göttig (im Verzeichniß „Gettich“ geschrieben), — ein sonst gar wenig bekannter Meister. Auf den länglichen Randstücken des Brettspieles, auf den Deckeln der genannten Schiebkästchen, sind in solcher Art die Triumphzüge der vier Elemente — unter den Gestalten der Ceres, des Neptun, Aeolus und Vulkan — dargestellt; sie sind arabeskenartig, in eigenthümlich geistreicher, naiv humoristischer Weise behandelt und, ohne den Charakter der Zeit zu verläugnen, in einer leichten, sehr schönen und reinen Zeichnung ausgeführt. In den vier Eckstücken zwischen ihnen sieht man die vier allegorischen Gestalten der vier damals bekannten Welttheile. Die Darstellung auf der oberen Fläche des Mittelbrettes ist die eines Spieles, welches das Verzeichniß als „Thurnspiel“ benennt; sie ist in eigenthümlich dekorativer Weise mit verschiedenen menschlichen und Thierfiguren geschmückt. Auf der Unterseite desselben Brettes findet sich ein Mühlenspiel, mit einer reichen arabeskenhaften Umgebung; die Verzierungen beider Spiele sind wiederum in ebenso geschmackvoller wie tüchtiger Weise ausgeführt. Ebenso die des zweiten Brettes, auf denen man die Formen eines Toccadille-Spieles in einer nicht minder ansprechenden ornamentistischen Weise durchgebildet sieht; in der Mitte läuft hier ein breiter Streifen hin, mit der Darstellung des Orpheus unter den Thieren des Waldes, eine anspruchslose, aber sehr beachtenswerthe Composition. Das eigentliche Brettspiel findet sich auf dem Boden des Kastens; hier sind indeß keine Arbeiten in Silber eingelegt: die dunklen Felder sind von Ebenholz ohne Verzierung, die weißen

von Elfenbein mit Gravirungen, die von einer andern (292.) Hand herrühren. Diese Gravirungen enthalten die launigsten Darstellungen, zum Theil sehr derben, zum Theil satirischen Inhalts: da sieht man z. B. einen Gesellen, der den Rost, einen andern der den Blasebalg zum Lautenspiel gebraucht; einer schüttet kleine Frauenzimmerchen durch ein Sieb, ein anderer wetzt einen Narren auf dem Schleifsteine; hier sieht man einen Ochsen als Cantor in der Kapuze, dort ein nacktes Weiblein, das in einem Käfig steckt, dort einen Pfaffen der eine Dirne umarmt u. s. w. Gar Manches unter diesen Darstellungen giebt Zeugniß, wie wenig zu jener Zeit auch aus den höchsten Kreisen (für die das Werk doch gearbeitet wurde) Scherze verbannt waren, welche die heutige Schriftsprache nicht füglich mehr namhaft macht. Rücksichtlich der Behandlung lassen sich diese Elfenbein-Gravirungen etwa mit den derben Holzschnitten des Narrenschiffs, an die sie überhaupt erinnern, vergleichen. — In den Schiebkästchen, welche das Brettspiel umgeben, findet man die übrigen der zu den genannten Spielen benöthigten Geräthschaften. Sehr geschmackvoll sind zunächst die Brettsteine gebildet; sie sind sehr zierlich zum Theil in weisses, zum Theil in grün gebeiztes Elfenbein gefaßt und enthalten in der Mitte Darstellungen von gravirtem Silber, welche wiederum in einen dunklen Holzgrund eingelegt sind; Alles Bilder der verschiedensten Thiere und durchweg aufs Feinste und Lebenvollste ausgeführt. Das Artigste aber, was man sehen kann, sind die Figürchen des Schachspieles, kleine Statuetten, zur Hälfte aus weißem, zur Hälfte aus grünebeiztem Elfenbein bestehend und nicht höher als 1 bis 1½ Z. „alle,“ (so sagt die Beschreibung) „gar künstlich geschnitten, kein Bildlein wie das andere, und sowol in „Königen, Königinnen, in den Elephanten, Cavallieren, „Senatoren, als in den 16 Bäuerlen, unterschiedlicher „Nationen vil zu speculieren und zu sehen ist.“ Es ist

(292.) in der That aufs Höchste zu bewundern, wie sich hier mit den kleinsten Dimensionen, mit der durchgehenden Mannigfaltigkeit, mit der saubersten Ausführung zugleich eine vollkommene Lebendigkeit, Adel und plastischer Styl entwickelt. Die Elephanten tragen Thürmchen, in denen sich vier bis fünf Krieger befinden; hinter den Königen schreiten Pagen einher, welche die Schleppen ihrer Mäntel tragen.

n. Neben dem Brettspiel befinden sich in demselben Fache des Schrankes drei Spiele Karten, die aus dünnen Silberplatten mit gravirten Figuren bestehen. Das eine ist ein italienisches Spiel, und auf den hiezu gehörigen Karten findet sich eine Inschrift, die wiederum jenen vorzüglichen Kupferstecher namhaft macht: „*Paulus Göttig fecit 1613.*“ Das zweite ist ein französisches Kartenspiel und hat auf einem der Plättchen die Inschrift „*Frommer fecit*“ (der Name eines Künstlers, der in dem obigen Verzeichniß nicht vorkömmt). Das dritte ist ein deutsches Spiel. Die gravirten Figuren sind zumeist recht tüchtig und lebenvoll gearbeitet und verrathen nur selten eine etwas manierirte Behandlung; die vorzüglichsten sind die erstgenannten von der Hand des Göttig. Außer diesen dreien ist noch ein Spiel gemalter Vexirkarten vorhanden. Sodann mehrere andre Gegenstände, unter denen 53 holländische Jettons von Silber anzuführen sein dürften, „ihre *res gestas* und „*successus*“ unter ihrem Regiment und Libertet betreffend.“

o. Das Mittelstück des Schrankes ist ebenso aufs Reichste mit verschiedenen Gegenständen angefüllt. In dem Raume, den das Fußglied desselben einnimmt, findet sich das Brett eines Schreibpultes, dessen Oberfläche wiederum musivisch aus Holz, bemalten Steinen und eingelegten gravirten Darstellungen von Silber zusammengesetzt ist. Die kleinen Malereien auf den Steinen sind auch hier zumeist ihrer allegorischen Bedeutung

wegen merkwürdig. Auf einem grossen Jaspis in der (292.) Mitte sind die drei Parzen gemalt; rings umher findet man die zwölf Horen des Tages und die der Nacht dargestellt. Aus der erläuternden Beschreibung möge hier, um den Charakter dieser Allegorieen zu bezeichnen, nur Ein Beispiel angeführt werden: — „*Hora prima diei* „ist eine hübsche fröliche Jungfrau mit einem fliegenden „weissen Schopf vornen, die hinteren Haar niedergelegt „und zwar in satt Leibfarben, geschürzten Rock, mit den „Flügeln, in der rechten Hand *signum solis*, in der linken ein Büschel roth und gelber Blumen. Aus Ursach, „dass bei Aufgang der Sonnen sich alles erfreut und „gleichsam lachet, dass die Stunden in kurzer Zeit herumlauffen, dass die Sonnen im Aufgehn rothe Strahlen von sich würfft.“ Auf den übrigen Steinen sind andre Allegorieen, wie z. B. die der vier Temperamente, enthalten. Sehr interessant aber sind die in Silber gravirten Darstellungen, welche die meisterliche Hand Göttig's erkennen lassen. Sie stellen das „Studieren, Buchtrukherei, Mahlerei, Mathematic“ dar; arabeskenartig gefasst, zeichnen sie sich zugleich durch die naive und tüchtige Auffassung der dem gewöhnlichen Leben entnommenen Gestalten aus.

Unter dem Pultbrett ist ein, durch seine Darstellung p. höchst interessantes Gemälde verborgen, welches bestimmt ist, das Gedächtniss an alle diejenigen Personen, die bei der Anfertigung des Schrankes, auf diese oder jene Weise interessirt waren, festzuhalten. In der Mitte des Bildes, welches ein prächtiges Gemach vorstellt, sieht man den Kunstschränk selbst abgebildet; die Flügelthüren desselben sind geöffnet, und Philipp Hainhofer ist im Begriff, dem Hochfürstlichen Ehepaare, Herzog Philipp und seiner Gemahlin Sophia, den reichen Inhalt des Schrankes zu zeigen und zu erklären. Hinter dem Stuhle der Herzogin stehen einige Hofda-

(292.) men, hinter dem des Herzogs Leibtrabanten. Zur Linken des Herzogs erblickt man den Kanzler Martin Chemnitz, den Geheimenrath und Hofgerichtsverwalter Matthias v. Carnitz und mehrere andre Personen. Im Vorgrunde sieht man zur linken Seite des Herzogs Pathchen, den bei Uebergabe des Schrankes bereits verstorbenen kleinen Philipp Hainhofer, mit einem schönen Hunde spielend, den er eben zu besteigen willens ist. Die gesammte rechte Seite des Vorgrundes und eine an dieser Seite hinaufführende Treppe ist mit den Figuren der sämmtlichen Künstler und Handwerker, welche an der Arbeit des Schrankes Theil genommen haben und hier gewissermaassen das Urtheil des hohen Bestellers erwarten, ausgefüllt. Durch eine offene Bogenstellung im Hintergrunde des Gemaches blickt man auf die Stadt Augsburg hinaus; an der Wand ist ein Plan von Stettin befestigt. Kleine Ziffern über oder unter den Personen verweisen auf eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes, welche (wie bereits oben bemerkt wurde) alle Dargestellten namhaft macht. Das ganze figurenreiche Bild, ohne zwar durch eine sonderlich geistreiche Gesamt-Auffassung zu fesseln, ist anspruchlos und in Rücksicht auf seinen Zweck ganz trefflich durchgeführt: es überliefert uns in einer schlichten, aber keinesweges charakterlosen Weise das äußere Gepräge einer Anzahl von Männern, für welche der Beschauer bereits anderweitig durch ihre kunstreiche Arbeit und durch ihr merkwürdiges Zusammenwirken interessirt ist. Die Färbung des Bildes ist licht und heiter, die Behandlung fein und sorglich; die Köpfe sind sämmtlich ebenso sauber wie in sprechender Eigenthümlichkeit ausgeführt. In der linken Ecke des Vorgrundes findet sich eine prächtige Schaale und Gießkanne, auf welcher letzteren das Monogramm des Malers, aus den Buchstaben AM gebildet, somit den schon genannten Anton Mozart

bezeichnend, angebracht ist*). (Eine Abbildung und (292.) Beschreibung des Gemäldes findet sich in Biester's „Neuer Berlinischer Monatsschrift, November 1811; — Bd. 26, S. 311—320.)

Der Haupttheil des Mittelstückes wird durch eine q. vollständige kleine Apotheke ausgefüllt, deren verschiedene Behälter und Geräthschaften wiederum die sorgfältigste Arbeit zeigen. Die Vorderfläche der Schiebkästchen, in welchen die letzteren sich befinden, hat aber auch hier eine zierliche künstlerische Ausschmückung. Es sind wiederum in Silber gravirte Darstellungen, in Ebenholz eingelassen, auch sie ohne Zweifel von der Hand des Göttig. Sie enthalten, in arabeskenhafter Fassung, allerhand Anspielungen auf den Inhalt der Schiebkästen und auch sie sind ebenso geistreich wie mit naiv unbefangenen Humor ausgeführt.

Der oberste Theil des Schrankes ruht als Aufsatz r. über dem eben besprochenen Mittelstücke; auf letzteres bezüglich ist an seiner Unterfläche ein Oelgemälde von allegorisch-genreartigem Inhalte angebracht. Es führt, in drei gesonderten Darstellungen, das Verhältniß des Arztes zu seinem Patienten vor, welches zugleich in einer darunter befindlichen Unterschrift also gedeutet wird:

*Tres medicus facies habet, unam quando rogatur
 Angelicam, mox est, cum juvat, ipse Deus.
 Post ubi curato posuit sua praemia morbo
 Horridus apparet, terribilisque Sathan.*

Das Ganze des Bildes wird durch eine reiche Bogen-Architektur umfaßt; diese bildet drei Hallen, durch welche man in die Häuslichkeit des Kranken hineinblickt. Zur Linken liegt der Kranke bleich im Bette und der Arzt neben ihm ist mit dem Heiligenschein versehen.

*) S. die Monogrammen-Tafel, 11. — Brulliot (*Dict. d. m. nouv. éd.*) II, no. 111, hat das Monogramm dieses Künstlers, durch v. Stellen's Bericht irre geführt, nicht richtig angegeben.

(292.) In der mittleren Scene hat der Kranke bereits ein besseres Ansehen und die Gestalt des Arztes erscheint mit Flügeln geschmückt; dieser Raum ist der grössere von den dreien; auch sind hier noch andre Personen und mancherlei Geräthe in dem Zimmer dargestellt. In der Halle zur Rechten ist der Streit des Genesenen, den seine Frau zurückzuhalten sucht, mit dem Arzte, welcher seinen Lohn fordert, dargestellt. An der Architektur, namentlich über den drei Bögen, sind sodann noch allerlei allegorische Figuren angebracht. Auch hier ist die Auffassung zwar ohne ein tieferes künstlerisches Gefühl, dabei aber ist das, was in diesen Darstellungen dem gewöhnlichen Leben angehört, mit naiver Treue wiedergegeben. Die Färbung ist, wie die des vorigen Bildes, heiter und klar, ohne eben warm zu sein.

s. Der Aufsatz des Schrankes selbst endlich zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die untere, welche die Beschreibung durch den Namen der „Balbiererei“ bezeichnet, mit allerhand chirurgischen Instrumenten, die obere, in Schieblädchen, mit verschiedenen Pretiosen von Gold und Edelsteinen angefüllt ist. An der Unterseite des Bodens, welcher die obere Abtheilung von der unteren trennt, ist hier wiederum ein Gemälde, mit verschiedenen mythisch allegorischen Figuren, unter denen der Centaur Chiron (der Heilkundige), die Hauptstelle einnimmt. Doch erscheint dies Gemälde, in welchem keine unmittelbare Nachahmung des Lebens möglich war, mehr manierirt als wie die vorigen.

t. Der Tisch, auf welchem der Pommersche Kunstschrank gegenwärtig ruht und der auf den vier Ecken durch Füße, die aus je drei gewundenen Säulen bestehen, gestützt wird, giebt dem Ganzen ein etwas schweres Ansehen. Bei dem ursprünglichen Tische, von dem in der Beschreibung noch eine perspektivische Zeichnung und ein geometrischer Aufriss enthalten ist, war dies nicht so der Fall; ein starker viereckiger Fuß stützte

allein die Platte desselben, wodurch ein ungleich besseres Verhältniß der Gesamt-Erscheinung hervorgebracht werden mußte. In dem Fulse war ein Gewinde angebracht, mittelst dessen die Platte des Tisches sammt dem darauf ruhenden Schranke, zur bequemeren Besichtigung der verschiedenen Theile des letzteren, höher und niedriger geschoben werden konnte. Außerdem aber war die hohe Platte des Tisches, sowie auch der weit vorspringende Untersatz desselben, wiederum mit den mannigfaltigsten Gegenständen ausgefüllt. Der interessanteste unter diesen dürfte ein mit Malereien und mannigfachen Zierrathen versehenes Clavier gewesen sein, welches in der Platte bewahrt wurde; wir können uns nicht versagen, aus der erläuternden Beschreibung auch noch die Notizen über dies Instrument auszuheben: — „Vornen hero schleust man in der mitten „zwischen 2 Drilippen“ (Triglyphen, welche zur Verzierung der Seitenflächen der Platte dienten,) „auf, so „hänget sich ain inwendig zypressiner dekhel herunder, „in dessen kasten ain Instrument von zypress, leberholz, „bain und dergleichen stehet, welches man ganz aufs „der laden nemmen khan, bey 2 seiten knöpfen ver- „schieben und es ainfach mit ainem: oder dopplet mit „2 saiten spilen und jehen machen. Vor dem clauie „heraussen auf dem grofen bain zur linkhen hand ist „gemahlt der *Midas*, wie er das *iuditium* über der *sa- „tyrorum music* fellet. Nebenhero allerhand musicali- „sche *instrumenta* hangen. Zur rechten hand sein 2 „grofe feld neben ainander vor dem clauier heraussen, „auf dem ainen der *Arrion*, welchen allerhand fisch „zuschwümmen und seiner *music* zuhören: Auf dem an- „dern der *orpheus* gemahlt, wie er allerhand irdische „thier und vögel wegen seiner lieblichen *music* zuzuhö- „ren hat. Ob dem clauier in den 2 langen baininen „feldern stehen die fürstliche Pommerische und Holstai- „nische wappen; daz Pommerisch zwischen 4 elementen,

(292.) „daz Holstainisch zwischen den 4 Zaiten defs Jahrs, alle „8 stukh von frstl. Pommerischen *emblematicibus*: Als „ain herz under dem hertzogs huetlin und heyiligen „geyst mit buch und schwert, daz fewr: der pflügig „greiff mit buch und schwert, den lufft: daz schifflin „Christi, darin er schlaaft, daz wasser: und der david, „wie er zum König gesalbt würdt, die erden: Ain tag „und nacht blumlin den frueling: die harpfen mit ihren „*concertant*, den sommer, die uhr den herbst: und das „liecht den wüinter bedeutent.“ — In den übrigen Schiebläden des Tisches war alles mögliche Eisengeräth befindlich: allerlei Zangen, Bohrer, Feilen u. s. w.; Brechzeug verschiedener Art, Winden, mancherlei Feuerzeug, Wildfallen, Wolfs- und Fuchs-Angeln, eine Draht-Ziehbank, ein vollständiger kleiner Apparat zur Fabrikation von Münzen u. dergl. m. Die Beschreibung des Tisches schliesst mit den Worten: — „Und hat man an disen „underen tisch wol ain weil zu sehen, ohnangesehen er „*primo intuitu* allein das ansehen hat, als seye er nur „zum tragen defs oberen tisch gemacht und habe keine „andere *mysteria* in sich.“

u. Wann und unter welchen Umständen der untere Tisch abhanden gekommen, weiß man nicht; es ist möglich, daß eine Verletzung des künstlichen Schraubenwerkes es zuerst wünschenswerth machte, dem Schranke eine andere, feste Stellung zu geben. Ueber die Hauptform des gegenwärtig vorhandenen Tisches ist im Vorigen bereits gesprochen worden; auch diese ist übrigens kunstreich ausgebildet, mit geschliffenen Steinen und mit silbernen Zierden geschmückt, — alles dies jedoch in einer Weise, die auf eine etwas spätere Zeit, als in welcher der Schrank gefertigt wurde, hindeutet. An der unteren Platte des Tisches findet sich, in Silber ausgelegt, in der Mitte ein großer (nicht leicht zu entziffernder) Namenszug und über diesem eine königliche Krone, in den Ecken die Wappen der verschiede-

nen Theile des dänischen Königreichs: das Nesselblatt (292.) von Holstein (ursprünglich das Schaumburg'sche Familienwappen), der Norwegische Löwe, die beiden Dänischen (eigentlich Schleswig'schen) Löwen und der Schwan der Provinz Stormarn. Diese Darstellungen deuten ohne Zweifel auf die letzte Herzogin von Pommern, Elisabeth, welche im J. 1653 starb. Sie war, wie ihre bereits im J. 1618 verstorbene Schwester Sophia, die Gemahlin Philipps II., aus königlich dänischem Geschlechte.

Durch Philipp Hainhofer (und M. Baumgartner) sind außer dem reichen, so eben besprochenen Werke noch verschiedene andre „Schreibtische“ (Kunstschränke) zu Stande gebracht worden. Der berühmteste ist derjenige, welchen die Stadt Augsburg im J. 1632 von Hainhofer für 6000 Fl. erkaufte und als Geschenk dem Könige Gustav Adolph von Schweden verehrte. Anfangs auf verschiedenen königlichen Schlössern in Schweden aufbewahrt, wurde derselbe im J. 1694 der Universitätsbibliothek von Upsala einverleibt, woselbst er sich noch gegenwärtig befindet. In der architektonischen Anordnung des Ganzen ist dieser Schrank indess ebensowenig, wie in Bezug auf den Reichthum des Inhalts, dem Pommerschen gleich zu stellen *).

Es ist schon oben bemerkt worden, daß Hainhofer 293. gleichzeitig mit dem Pommerschen Kunstschränke an Herzog Philipp noch ein zweites Werk geliefert habe; beide bezeichnet er in seinem Reisetagebuche als „stattliche und künstliche Werke“. Diese zweite Arbeit war, nach der Benennung Hainhofer's, ein „Meierhof“. Ueber das Schicksal derselben ist keine weitere Kunde vorhanden. Doch findet sich in der Handschrift, welche die erläuternde Beschreibung des Kunstschranks enthält, zugleich noch eine vollständige Beschreibung des Meierhofes, die ein mannigfaches Interesse gewährt. Hienach bildete

*) Hr. v. Ledebur in den Baltischen Studien, II, 2. S. 161.

derselbe ein in kleinem Maassstabe gearbeitetes Modell eines Schlosses mit Allem was dazu gehört: mit allen zur Landwirthschaft und zur kriegerischen Befestigung benöthigten Nebengebäuden; mit Höfen und verschiedenen Gärten; mit der durchgeführten Eintheilung in Säle, Zimmer und Gemächer jeder Art; mit allem, für jedes einzelne Lebensbedürfnis erforderlichen Geräth; mit den Figuren sämtlicher Bewohner in verschiedenartiger Beschäftigung, und mit allem Gethier, welches dabei erfordert wird. Durch besondere Vorrichtung konnten springende Wasser darin ihr Spiel treiben und Vögel ihren Lockruf ertönen lassen. Das Ganze war, der Beschreibung zufolge, so eingerichtet, daß es auf Einer Tischplatte Raum finden mußte; von der Sauberkeit, mit der es ohne Zweifel durchgeführt war, dürften uns die kleinen Arbeiten des Kunstschranks einen ungefähren Begriff geben. Die große Naivetät der Composition, welche aus der Beschreibung deutlich hervortritt, muß einen merkwürdigen Gegensatz gegen das allegorisirende Wesen, welches sonst in den Kunstarbeiten jener Zeit vorherrscht, gebildet haben, das ganze Werk wiederum ein sehr eigenthümliches Zeugnis für die Geschmacksrichtung der Zeit gewesen sein. In diesen Rücksichten, und weil zugleich die Beschreibung mit seltner Genauigkeit ein Bild von allen Details des häuslichen Lebens jener Zeit darbietet, glauben wir im Interesse unsrer Leser zu handeln, wenn wir dieselbe — nach einer sorgfältig genauen Abschrift, die wir der Güte des Direktors der Kunstkammer verdanken — im „Anhange“ dieses Buches mittheilen. —

294. Eine Reihe anderer Kunstschränke und ähnlicher Arbeiten, die auf der Kunstkammer vorhanden sind, gehört späteren Zeiten an, und wird sonach weiter unten in Betrachtung kommen. Hier ist zunächst noch eine Arbeit anzuführen, die sich der Technik des Pommerschen Kunstschranks anreihet und deren Zierden von einem

der Augsburger Künstler, die an der Ausführung des letztern Theil genommen, von dem Kupferstecher Paul Göttig, gefertigt sind. Es ist ein Brettspiel von Ebenholz mit eingelegten gravirten Silber-Arbeiten. Die eine Seite enthält das Damenbrett, in welchem die weissen, aus Silberplatten bestehenden Felder mit zierlich gravirten Thierfiguren geschmückt und die Ränder mit schönen Arabesken umgeben sind. Die andre Seite enthält eine Art Reisespiel, dessen sämtliche Figuren aus Silber in den schwarzen Grund eingelegt sind; in der Mitte ist ein Rund, welches zwei stattliche Cavaliere zu Pferd enthält; in den Ecken sieht man launig ornamentistische Darstellungen. Hier findet sich der Name des Künstlers: „*paulus göttlich sculpt.*“ Das Toccadille-Spiel im Inneren ist wiederum reich an humoristisch arabeskenartigen Zierden ähnlicher Art; zwischen diesen finden sich trefflich gezeichnete allegorische Figuren der vier Elemente und der vier Tageszeiten. Die Brettsteine sind zum Theil von Silber mit einer Fassung von Ebenholz, zum Theil vergoldet mit einer Fassung von Elfenbein. Die Darstellungen, mit denen sie geschmückt sind und die sich in beiden Arten wiederholen, bestehen aus den Bildnissen der zwölf ersten römischen Kaiser (nach Goltzius) und aus wohlgearbeiteten Thierfiguren. Das Ganze ist durchaus, was die künstlerische Vollendung betrifft, jenem reichen Brettspiele des Pommerschen Kunstschranks gleichzustellen.

Als Erzeugniß des Augsburgischen Kunstbetriebes 295. derselben Periode sind ferner eine große Schüssel aus Serpentin (13 Zoll im Durchmesser und 2 Zoll in der Höhe messend) und eine dazu gehörige Giefskanne aus Serpentin (11 Zoll hoch) anzuführen. Beide sind reich mit silbernen Fassungen versehen; ihre Formen und die Ornamente der Fassungen lassen den Styl der Zeit in trefflicher Behandlung erkennen. In der Mitte der Schüssel sieht man, auf Silber gravirt, das vereinte Gräfl.

Waldeck'sche und Markgräfl. Baadensche Wappen. Die silbernen Fassungen sind mit dem Augsburgischen Stempel (dem Stadtwappen des Fichtenapfels) versehen.

296. Auch gehört hierher (indess wohl mehr gegen die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts fallend) ein aus vergoldetem Silberblech gearbeiteter Kasten von achteckiger Form (in den Hauptdimensionen 10 Zoll lang, 8 Zoll breit, 7 Zoll hoch). Er ist aufs Reichste mit geschnittenen Steinen und Gläsern, sowie mit sauberen emaillirten Zierrathen, Blumen und Früchte darstellend, besetzt; an den acht Ecken der Seitenflächen sind gewundene, ebenfalls emaillirte Säulchen angebracht. Die geschnittenen Steine und Gläser enthalten zumeist mythische Scenen, die zwar noch mehr oder minder ein gewisses Ungeschick in der Behandlung zeigen, doch aber für die Geschichte dieser Technik sehr beachtenswerth sein dürften. Die Platte des Bodens ist, nach ihrer inneren Seite, mit einer getriebenen Arbeit geschmückt, welche eine reiche Architektur und einige menschliche Figuren vorstellt. In den Silberstempeln findet man den Fichtenapfel von Augsburg und ein aus den Buchstaben IHM zusammengesetztes Monogramm*). Leider ist von dem Besatz des Kastens gegenwärtig viel Einzelnes abgelöst, was jedoch im Inneren desselben
297. aufbewahrt wird. — Eine kleine Schaale aus grünem Stein ist an ihrem Fusse und an ihrem oberen Rande mit reichen Kränzen kleiner geschnittener Steine umfaßt, Köpfe römischer Kaiser und mythologische Figuren darstellend, die, wenn auch ziemlich roh, so doch ebenfalls für die Geschichte dieses Kunstzweiges von Werth sind.

*) Ebenso, wie ein solches bei Brulliot (*Dict. d. m. ; nouv. éd.*) I, n. 2325, 1 u. 2, angeführt wird

4. Prachtgeräthe

mit Schnitzwerken aus Elfenbein.

In einer Reihe von Prachtgeräthen, welche der in Rede stehenden Periode angehören, besteht das Hauptmaterial aus Elfenbein, welches in der früheren Zeit des sechszehnten Jahrhunderts (wie auch im fünfzehnten) nur in höchst geringem Maasse benutzt worden war. Die hierin ausgebildeten bildnerischen Zierden (welche mehrfach mit Benutzung bereits vorhandener Compositionen gearbeitet zu sein scheinen) sind fast sämmtlich in einer trefflichen, geistreichen Weise ausgeführt. Zur Fassung dieser Geräthe findet man in den meisten Fällen Silber angewandt; die auf letzterem vorkommenden Stempel geben den einzigen Anhaltspunkt, um eine bestimmte Lokalität, aus deren Fabriken die Arbeiten hervorgegangen, namhaft machen zu können. — Die Mehrzahl dieser Stempel führt unseren Blick wiederum nach Augsburg; wir beginnen mit der Betrachtung derjenigen Gefässe, welche dieser Stadt zugeschrieben werden müssen.

Das bedeutendste der letzteren ist ein grosser Pokal, im Ganzen 2 Fufs 11 Zoll hoch. Der Haupttheil desselben wird durch einen Cylinder von Elfenbein gebildet, der mit geschnitzten Relief-Figuren geschmückt ist. Diese stellen einen Götterzug dar, den man als den Triumph des Amor bezeichnen dürfte: Amor, auf einer Kugel sitzend, die von einem männlichen und einem weiblichen Satyr auf den Schultern getragen wird; Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird; Merkur und Pandora; Jupiter und Juno; ein Centaur, auf dessen Rücken eine Nymphe sitzt. Hinter diesen mehr hervortretenden Figuren werden, in flachem Relief, noch andre sichtbar, welche sämmtlich, ebenso wie jene, liebend zu einander geneigt sind. Die

künstlerische Durchbildung dieser Gestalten verräth ein sehr beachtenswerthes Gefühl für Schönheit, Freiheit und Adel in Formen und Bewegungen, wenngleich auch sie das absichtlich dekorative Gepräge der Zeit nicht verläugnen. Der Cylinder wird durch die freistehende Figur eines antik costümirtten Kriegers getragen, die von Silber gearbeitet und in der Bekleidung vergoldet ist; ihre künstlerische Bedeutung ist geringer als die des genannten Schnitzwerkes und steht etwa mit den silbernen Statuetten an den im Vorigen besprochenen Kunstschränken (n. 288, 291, 292.) auf gleicher Stufe. Der Fuß und der Deckel des Pokales bestehen aus vergoldetem Silber; doch sind in jedem von ihnen drei Reliefs von Elfenbein, Gruppen verschiedener göttlicher Wesen darstellend, eingelegt. Diese letzteren sind zum Theil ungemein zart und liebenswürdig behandelt; einzelne jungfräuliche Gestalten sind von einer so edlen und naiven Grazie, daß sie den Beschauer, trotz der verschiedenartig trefflichen Werke, welche aus der in Rede stehenden Periode vorhanden sind, in bedeutendem Maasse überraschen müssen. Den Deckel krönt eine kleine, in Elfenbein gearbeitete Statuette des Apollo, dessen gesamter Oberkörper wiederum sehr vorzüglich durchgebildet ist, während nur die Beine (wie so sehr häufig bei den Elfenbeinstatuen — der Grund hievon wird weiter unten folgen) trockner gehalten sind; auch der Faltenwurf des Mantels, den die Statuette trägt, ist in einem vorzüglich edlen Style behandelt. Auf den silbernen Theilen des Gefäßes findet man theils den Augsburger Stempel, theils den der besonderen Fabrik, welcher ebenso wie der vorgenannte (n. 296.) ein aus den Buchstaben I H M zusammengesetztes Monogramm (wenn nicht vielleicht ein bloßes III) bildet.

Die Mehrzahl dieser Prachtgeräthe besteht aus Krügen, welche aus einem mit geschnitzten Reliefs versehenen Elfenbeincylinder bestehen und in der Regel mit

vergoldeten silbernen Fassungen (sowie auch mit ähnlicher Bekleidung des Inneren, für den Gebrauch) geschmückt sind. Unter diesen nennen wir zuerst einen 299. Krug mittlerer Größe, auf welchem nackte spielende Kinder in nicht starkem Relief dargestellt sind: vier tanzende, zwei, die auf einander reiten, und eine Balgerei zwischen drei anderen. Diese Arbeit ist von grosser Schönheit. Bei der naiven Anmuth der Composition herrscht darin eine Zartheit, eine Lebendigkeit, eine Weichheit der Körperformen, welche die gediegenste künstlerische Durchbildung erkennen lassen. Auf dem Deckel ist die ebenfalls wohl gearbeitete Statuette eines Knaben, der eine Traube verspeist, angebracht. Die Stempel der Fassung enthalten den Augsburger Fichtenapfel und wiederum dasselbe, aus den Buchstaben I H M zusammengesetzte Monogramm. — Hiebei mögen noch einige andre Elfenbein-Krüge mit der Darstellung spielender Kinder angereicht werden, über deren Ursprung indess kein Zeugniß vorhanden ist. Ein etwas kleinerer Krug enthält, ebenfalls in flachem Relief, zum Theil dieselbe Composition, nemlich jene vier tanzenden Kinder, sodann eine andre Gruppe von Kindern, die um einen Esel beschäftigt sind. Die Arbeit ist indess von der Behandlung des vorigen Kruges abweichend; nicht minder schön und nicht minder naiv, sind hier die Figuren der Kinder ohne jene individualisirende Weichheit, mehr in den idealeren, klareren Formen der italienischen Kunst gebildet, so daß man hier die Hand eines italienischen Elfenbeinschnitzers vermuthen dürfte. Auf dem Deckel steht, aus vergoldetem Silber, die Gestalt eines Schwanes. Auf den Fassungen ist kein Stempel vorhanden. — Ein noch 301. kleinerer Krug enthält eben dieselbe Composition der tanzenden Kinder, auch die beiden reitenden, die auf dem erstgenannten Krüge dargestellt sind. Diese Ar-

- beiten sind indess roh und ungeschickt, im Ganzen der Behandlung vielleicht mehr an den zweiten als an den ersten Krug erinnernd. Gegenwärtig ist das Elfenbein mit einer schmucklosen Fassung von schwarzem Holze versehen. Ueber dem Krüge steht die Statuette eines flöteblasenden Knaben, der von gleichem Ungeschick
302. der Ausführung zeugt. — Ein kleiner Elfenbein-Cylinder, dem ebenfalls die ursprüngliche Fassung fehlt und der nur, zum Schutz gegen das Platzen des Elfenbeins, mit zwei silbernen Ringen versehen ist. Auch hierauf sind vier tanzende Kinder, jedoch in abweichender Composition, und neben diesen zwei andre, die einen kleinen Silen auf einen Panther heben, dargestellt. Die Figuren sind in stärkerem Relief gehalten; bei einer anmuthigen Gesamt-Auffassung zeichnen sie sich durch eine kraftvoll schöne Naturwahrheit, die in Etwas an die Darstellungsweise des Fiammingo erinnert, aus.
303. Zu den Augsburger Arbeiten gehört ferner ein ziemlich schlanker Krug von 11 Zoll Höhe, ohne Henkel. Auf dem Elfenbeincylinder ist hier, in vorspringendem Relief, ein figurenreiches, wildes Kampfgemetzel dargestellt, unterwärts Fuskämpfer, oberwärts, halb sichtbar, Reiterfiguren. Einzelne der dargestellten Figuren sind aus Raphael's Constantinschlacht entlehnt. Ohne eigentliche Totalwirkung und Concentration des Interesse (was indess bei einer Arbeit dieser Art, die nirgend einen Gesamt-Ueberblick verstattet, minder nöthig sein dürfte) zeichnet sich diese Arbeit durch geistreiche und sehr lebenvolle, wenn auch ein wenig magere, Behandlung der Gestalten vortheilhaft aus. Die Fassungen und der Deckel des Gefäßes bestehen wiederum aus vergoldetem Silber in reicher ornamentistischer Ausbildung; besonders die barocken Figuren, welche die Füße des Gefäßes ausmachen, sind hier trefflich durchgebildet. Neben dem Silberstempel des Augsburger Stadtwap-

pens findet man, als Stempel der besonderen Fabrik, ein eigenthümliches Monogramm *).

Ein anderer Krug ist durch die bedeutende Dimension auffallend. Er hat 1 Fuß 3 Zoll Höhe; der Elfenbein-Cylinder ist $9\frac{1}{2}$ Zoll hoch und mißt unten 1 Fuß 8 Zoll, oben 1 F. 2 Z. im Umfange. In starkem Relief und in Figuren ebenfalls bedeutender Dimension enthält derselbe eine mythisch allegorische Vorstellung: Herkules, der von einer königlichen weiblichen Figur gekrönt wird; daneben mehrere Tanzende, Musicirende und einige Kinder. Doch zeigt sich in dieser Arbeit, bei leidlicher Ausführung, bereits ein ziemlich manieristischer Styl, und dürfte dieselbe deshalb der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zugeschrieben werden müssen. Ansprechender sind die Figuren, die auf dem, gleichfalls aus Elfenbein bestehenden Deckel angebracht sind, ein Flußgott, eine Nymphe und mehrere Amorenen. Auf dem Silber ist wiederum der Augsburger Stempel und ein aus den Buchstaben AW zusammengesetztes Monogramm **).

Außer den bisher besprochenen ist nur noch ein Krug vorhanden, dessen silberne Fassungen mit Stempeln versehen sind; diese aber, die die Buchstaben V und GM enthalten, scheinen nicht mehr nach Augsburg hinzudeuten. Der Elfenbein-Cylinder, von mittlerer Größe, ist mit einer Reliefdarstellung geschmückt, welche ein Bad der Diana mit ihren Nymphen und die Enthüllung der Calisto darstellt. Es ist die Nachahmung einer Composition von Paul Moreelze, welche von einem Zeitgenossen dieses Künstlers, dem J. Saenredam im J. 1618 in Kupfer gestochen war. (Vermuthlich ist das Schnitzwerk auch nach diesem Kupferstiche gefertigt.) Die Arbeit ist geistreich und mit

*) S. die Monogrammen-Tafel, 12.

**) Wie bei Brulliot a. a. O. I, no. 768.

gutem Gefühle für Form und Styl in der Zeichnung ausgeführt; einige Mängel, die sich vorfinden, fallen theils dem Vorbilde an sich zur Last, theils sind sie eben durch die Anwendung einer malerischen Composition für plastische Zwecke hervorgebracht.

Die noch zu nennenden Krüge sind ohne weitere Bezeichnung. Einige unter diesen dürften etwas älter sein als die meisten der ebenbetrachteten Gefäße. So
 306. namentlich ein Krug, dessen Boden und Deckel ebenfalls aus Elfenbein bestehen und der außerdem nur eine geringe Fassung von unvergoldetem Silber hat. Auf dem Cylinder sind hier verschiedene mythische Figuren, Bacchus, Ceres, Venus, Herkules mit dem Antäus u. s. w. dargestellt, aber in einem rohen, höchst manieristischen Style, dem es sogar noch an der Bekanntschaft mit den eigentlichen Gesetzen der Reliefbildung fehlt (auch sind die Augen der Figuren noch durch schwarze Farbe bezeichnet). Die ganze Arbeit zeigt eine sehr mißverstandene Nachahmung der Italiener, zum Theil, wie z. B. in der Gruppe des Herkules, eine entschiedene Nachbildung (nach dem Kupferstiche des Agost. Veneziano). Auf dem Deckel ist, als freie Gruppe kleiner Dimension, Neptun vorgestellt, dessen Wagen von drei Seepferden gezogen wird, die Arbeit ähnlich roh und unbehülflich. Das Ganze dürfte noch in eine frühere Zeit des sechszehnten Jahrhunderts gehören.

307. In eine ähnlich frühere Zeit scheint sodann ein Elfenbein-Cylinder ohne Fassung zu gehören, auf welchem die allegorischen weiblichen Gestalten der sieben freien Künste, theils nackt, theils halbgewandet, enthalten sind. Die Körpervershältnisse dieser Figuren sind eigenthümlich breit, dabei aber sind sie keinesweges ohne Naturgefühl und in einem trefflich plastischen Style gearbeitet; die Gewandung ist in schönen, bedeutsamen Linien geführt. Die ganze Auffassung hat etwas Deut-

sches, die Behandlung erinnert auf gewisse Weise an die unter n. 272 — 279 verzeichneten Bleiabgüsse, mit denen diese Arbeit gleichzeitig zu sein scheint. Zu bemerken ist, daß auch hier die Augensterne durch Farbe bezeichnet sind.

Ein Krug, der ganz, mit Boden, Deckel und Henkel, aus Elfenbein, ohne die Anwendung metallener Zierrathen, gearbeitet ist, enthält auf seinem Cylinder eine Darstellung der Taufe Christi. Die Figuren der Composition sind hier etwas zerstreut angeordnet, so daß sich der Grund nicht überall gleichmäfsig ausfüllt. Einige Figuren sind den Compositionen des Andrea del Sarto, die von letzterem im Vorhofe des Scalzo zu Florenz al fresco gemalt sind, entlehnt. Im Einzelnen findet man eine lebenvolle und zugleich gemessene stylistische Behandlung, ganz nach italienischer Art. Der Deckel ist mit trefflich gebildeten muschelartigen Ornamenten geschmückt.

Als eine höchst vorzügliche, meisterhafte Arbeit ist sodann das Relief, welches einen ungefassten Elfenbein-Cylinder umgiebt, anzuführen. Es stellt ein Bacchanal dar: zuvörderst einige Weiber mit Früchten, ruhig dahinschreitend; dann ein Knabe, der einen grossen Korb mit Früchten trägt; Silen, der auf einen Bock gehoben wird; ein Jüngling mit einem Knaben auf der Schulter und einige andre, die auf Hörnern blasen. Das Ganze ist auf die vorzüglichste Weise im Raume vertheilt, die Behandlung des Reliefs von ebenmäfsigster Vollendung, die Durchbildung der Gestalten voll frischen Lebens; vornehmlich aber waltet darin ein eigenthümlich schöner, freier Styl, der sich ganz besonders in den Gestalten der Jünglinge zur edelsten Anmuth erhebt.

Interessant ist noch der Cylinder eines kleinen Kruges von zum gröfseren Theile unvollendeter Arbeit, so daß er über die technische Behandlung dieses Kunstzweiges Aufschluß gewährt. Er enthält, in verschiede-

ner Gruppierung, eine Menge spielender Kinderfiguren, mit einzelnen mythologischen Beziehungen. Die fertigen Theile sind sehr zart und anmuthig ausgeführt; das Uebrige zeigt die Arbeit in ihren verschiedenen Stadien, von der ersten rohen Anlage zur weiteren Durchbildung.

- Zwei andre kleine Elfenbein-Gefäße endlich sind wiederum von minder bedeutendem Kunstwerthe und gehören bereits dem Uebergange in eine spätere Richtung an. Der Cylinder des einen von diesen enthält die Darstellung einer Schlacht zwischen Amazonen und Griechen, wobei die vorderen Figuren hautreliefartig hervortreten, während die ferneren sehr flach gehalten sind. Die Arbeit ist sauber, doch ohne sonderlich geistreiche Behandlung; der Styl ist schon ein wenig theatralisch. — Das zweite Gefäß ist, in einer ziemlich reichen Composition, mit den allegorischen Gestalten der vier Welttheile umgeben; auf dem Deckel sieht man die Gruppe der Venus mit dem Amor im Taubenwagen. Die Arbeit ist ohne namhaften Werth. —

- Den bisher betrachteten Arbeiten reihen sich noch einige andre aus Elfenbein gearbeitete Prachtgeräthe an. So zunächst zwei große, ganz von Elfenbein zusammengesetzte und an ihrer unteren Wölbung mit Hirschhorn bekleidete Prachtschüsseln, nebst den dazu gehörigen, ähnlich gearbeiteten Giefskannen. Die bildlichen Darstellungen, mit denen sie versehen sind, beziehen sich auf das Jägerleben und ohne Zweifel sind sie für die Ausschmückung fürstlicher Jagdschlösser gearbeitet worden. Sie stammen zunächst aus dem königl. Schlosse von Anspach, wo sie im J. 1810 durch Herrn v. Nagler aufgefunden und sodann, als Preussisches Eigenthum, mit den königlichen Sammlungen wieder vereinigt wurden. — Die größere Schüssel, von ovaler Form, hat eine Länge von 2 Fuß 4 Zoll und eine Breite von 1 Fuß 10 Zoll. Im Grunde derselben bildet sich

ein ovales Medaillon, welches im Hautrelief den Actäon darstellt, welcher die Diana und ihre Nymphen im Bade überrascht. Die Höhlung der Schüssel ist ohne weitere Verzierung; um so reicher aber ist der drei Zoll breite Rand mit den mannigfachsten Hautreliefs geschmückt, welche durch Einrahmungen in grössere und kleinere Felder zerfallen. In den grösseren Feldern sind Scenen verschiedener Jagden, auf Gamsen, Bären, Hirsche, Schweine, Füchse und Hasen, vorgestellt; in den Zwischenfeldern sieht man einzelne Gruppen von Jägern und Thieren. Die Compositionen sind voll frischen energischen Lebens; die kecken, rüstigen Bewegungen der Menschen und Thiere versetzen lebhaft in die jedesmalige besondere Situation. Das Kostüm, und was dahin gehört, ist mit grosser Gewissenhaftigkeit beobachtet; nur wo das Nackte hervortritt, somit besonders in dem Medaillon des Grundes, zeigt sich wiederum ein mehr dekoratives (studirtes) Wesen. Die Behandlung ist etwas handwerksmässig, aber durchweg tüchtig. Auf dem Relief der Hasenjagd findet sich im Mittelgrunde der Darstellung ein Kreuz mit der Jahresbezeichnung 1506, welche nicht nachträglich hineingegraben zu sein scheint; da sie aber eine Zeit andeutet, welche um mehr als hundert Jahre früher ist, als das ganze Gepräge der Arbeit, so dürfte man das Kreuz, an dem sie sich befindet, wohl nur als die Bezeichnung eines besonderen Jagdlokales zu betrachten haben. Auf dem Relief der Fuchsjagd hat der eine der Männer, welcher zwei Hunde führt, am Kniegürtel eine Scheere hängen, auf welcher die Buchstaben MT, — vermuthlich den Verfertiger des Werkes bezeichnend, — eingegraben sind. — Die zu 314. dieser Schüssel gehörige Giefskanne von stark bauchiger Form hat eine Höhe von 1 Fuss 3 Zoll und ist in ihren Haupttheilen aus Hirschhorn zusammengesetzt. Um die Mitte ihres Bauches ist ein Gürtel mit kleinen Reliefs von Elfenbein gelegt, welche wiederum verschie-

dene Jagdscenen, im Style der Schüssel, darstellen. Auch der hochausgebogene Henkel der Kanne ist von Elfenbein und stellt, in kunstreicher Verschlingung, einen von Hunden verfolgten Hirsch dar.

315. Die zweite Schüssel, ebenfalls von ovaler Form, mißt nur 1 Fuß 7 Zoll in der Länge und 1 F. 3 Z. in der Breite. Doch ist sie noch reicher als die erste Schüssel geschmückt, die Arbeit von ähnlicher Beschaffenheit, aber etwas mehr gekünstelt (namentlich das Relief der Darstellungen noch höher) und zugleich etwas minder fein im Formengefühle. In der Mitte findet sich hier wiederum eine Darstellung mythisch idealer Figuren; eine freie Nachahmung der Composition von Georg Pens, welche unter dem Namen der Erziehung des Achilles bekannt ist *). Die Höhlung der Schüssel wird durch liegende Säulen in sechs Felder getheilt, in denen zumeist ausländische Jagden dargestellt sind: auf Bären, Gemen, Elephanten, Strauße, Schweine und Löwen. Diese Compositionen erinnern im Einzelnen an Rubens' Jagdstücke, namentlich ist die Löwenjagd ganz eine Nachahmung der bekannten, von Rubens auch im großen Maafstabe ausgeführten Composition (zu München), nur durch die schräge Einrahmung um Einiges modificirt. Der Rand ist ähnlich wie der der vorigen Schüssel abgetheilt und enthält auf seinen Hauptfeldern eine Jagd auf Wasservögel, eine Hirschjagd (in welcher der Hirsch in Netzen gefangen wird), eine Wolfsjagd, Dachsjagd, Falkenjagd (ein Herr und eine Dame zu Pferde mit dem Falken auf der Faust) und eine Fuchsjagd. In den Zwischenfeldern sind wiederum einzelne Gestalten von Männern und Thieren angebracht. (Einzelne der Figuren dieser Schüssel deuten, aufer der schon genannten Nachahmung, auch auf die Benutzung H. S. Beham'scher und Holbein'scher

*) Bartsch, P. G. VIII, p. 347, n. 90.

Compositionen.) — Die Giefskanne, welche zu dieser 316. Schüssel gehört, ist 11 Zoll hoch, ganz aus Elfenbein gebildet und wiederum mit den reichhaltigsten Darstellungen geschmückt. Um ihren Bauch läuft ein Hautrelief umher, welches aus verschiedenen Gruppen mythologischer Figuren besteht: auf der vorderen Seite ein Knabe, der einen Todtenkopf in der Hand trägt und auf dem Rücken des Pan sitzt: auf der einen Seitenfläche Merkur, ein Knabe und zwei Nymphen mit Früchten; auf der andern Venus, die von Mars und Herkules auf die Schultern gehoben wird, daneben ein schwebender Amor. Diese letztere Gruppe erinnert, wenigstens in der Figur des Herkules, an das Relief des oben (n. 298) besprochenen Elfenbein-Pokales. Der Haupttheil des Fusses besteht aus einer freien Gruppe: Diana und Actäon zu den Seiten eines Baumstammes. Alle übrigen Theile der Kanne sind aufs Reichste mit Genien, Masken und arabeskenhaften Figuren geschmückt, so daß das Ganze den Eindruck einer eigenthümlich bunten Pracht gewährt und wenigstens von bedeutender Gesamt-Wirkung ist. Styl und Behandlung indess sind, bei saubrer Ausführung, nicht mehr sonderlich edel und gehen im Einzelnen bereits ins Trockne über. Unter dem Fulse findet sich, von Ornamenten umgeben, auf einem Täfelchen das aus den Buchstaben IMM zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

Diesen Arbeiten ist die Platte eines grossen Tisches 317. von ovaler Form, 2 Fuß $4\frac{3}{4}$ Zoll breit und 2 F. 3 Z. hoch, anzureihen, welche, aus starkem vergoldetem Silberblech gearbeitet, in der Mitte nach Art einer Schüssel vertieft und mit verschiedenen grossen und kleineren Hautreliefs von Elfenbein geschmückt ist. Am Rande befinden sich, zwischen sechs kleineren ornamentistischen Stücken welche je zwei Zeichen des Thierkrei-

*) S. die Monogrammen-Tafel, 13.

ses mit Genien enthalten, sechs grössere figurenreiche Darstellungen aus der Geschichte des Moses (jedes $7\frac{1}{4}$ Z. breit und $4\frac{1}{4}$ Z. hoch), und zwar: 1) die Findung Mosis; 2) das Wunder mit den Schlangen vor Pharao; 3) die Plage der Frösche am Tische Pharao's; 4) der Untergang der Aegypter im rothen Meere; 5) die Schlacht Josua's mit den Amalekitern; 6) das Fest des goldenen Kalbes. In der Mitte ist ein noch größeres und noch reicher componirtes Hautrelief ($10\frac{1}{4}$ Zoll breit und $6\frac{3}{4}$ Z. hoch), das Wunder der ehernen Schlange vorstellend, angebracht. Die Arbeit dieser Stücke ist im Ganzen sehr sauber, leicht und mit Verständniss, der Styl indess ist nicht mehr ganz rein, das Nackte nicht sonderlich edel; die größeren Compositionen, namentlich die letztgenannte, sind von einer etwas verworrenen Anlage, wozu freilich das kunstreiche Hervorarbeiten aller einzelnen Gestalten aus dem Grunde wesentlich beiträgt. Doch ist bei den einfacheren Handlungen gar Manches wiederum mit Naivetät, im Einzelnen sogar mit Laune, behandelt. So sind z. B. in der zweiten Darstellung die ägyptischen Zauberer (im Kostüm der Gelehrten des siebenzehnten Jahrhunderts), deren einer zuschauend sich auf einen Stuhl lehnt, vortrefflich; so ist besonders in der dritten Darstellung, die ebenfalls im Kostüm der Zeit aufgefälscht ist, die Saat der Frösche und das Entsetzen und der Verdruss über die Störung, die sie in das festliche Mahl bringen, sehr glücklich ausgedrückt; so findet sich in der vierten Darstellung eine sehr anmuthige Mädchengestalt, die knieend auf das Meer hinausblickt, u. s. w. Was die Reliefs mit den Thierzeichen anbetrifft, so machen sich hier, in den Gestalten der Genien, mannigfach ansprechende und zierliche Motive bemerklich. Die Silberstempel der Platten zeigen theils die Buchstaben JEK, theils ein andres Zeichen*).

*) S. die Monogrammen - Tafel, 14.

5. Plastische Arbeiten

freier Composition aus verschiedenem Material.

Unter den im Vorigen betrachteten Elfenbeinarbeiten, namentlich den Krügen, fanden sich einige, die mit frei ausgearbeiteten Statuetten von Elfenbein geschmückt waren. Ausser ihnen ist eine Reihe von selbständigen, größeren und kleineren Figuren von Elfenbein vorhanden, die im Einzelnen wiederum höchst beachtenswerth sind und nicht minder dazu dienen, die merkwürdige Ausbildung dieses Kunstzweiges in der in Rede stehenden Periode zur Anschauung zu bringen.

Die älteste der hieher bezüglichen Arbeiten reiht 318. sich, indem das dekorative Element an ihr noch überwiegend ist, den so eben besprochenen Prachtgeräthen an. Es ist ein brillanter Aufsatz von Elfenbein, 1 Fuß hoch, über welchem die 7 Zoll hohe Gruppe des auf einem Seepferde stehenden Neptun angebracht ist. Neptun schwingt in dem rechten Arm (der eine spätere Restauration zu sein scheint) einen bronzenen Dreizack; sein Gewand flattert zurück. Die Composition dieser Gruppe ist übrigens manierirt, die Ausführung ohne sonderliche Bedeutung. Der Aufsatz selbst ist, in einem nicht üblen Style, mit barock architektonischen Verzierungen versehen. Er zerfällt in drei Haupttheile, von denen der unterste, minder verzierte, neuer zu sein scheint; der mittlere, achteckig, ist an den Hauptseiten mit gravirten Darstellungen fabelhafter Seethiere, in denen sich ein guter Humor ausspricht, versehen; der oberste Theil bildet sich in allerhand phantastischen Formen, unter denen zwei Nereiden, zu den Seiten des Aufsatzes, in einer trefflich dekorativen Weise behandelt sind. Am obersten und mittleren Theile sind mannigfache Zierrathen, mit vertieftem und schwarzgefärb-

tem Grunde, ausgearbeitet. In der Mitte des obersten Theiles, auf einem vorspringenden Elfenbein-Plättchen, findet man das Zeichen des Künstlers: vorn ein Täfelchen mit der Jahrzahl 1591 und den Buchstaben OW, an der Rückseite eine Krone, durch welche drei Schwerter gesteckt sind *).

Einer der Hauptgegenstände, welche durch die Elfenbeinschnitzer der in Rede stehenden Periode (wie auch der nächstfolgenden Zeit) geliefert wurden, waren die Crucifixe, an denen der Körper des gekreuzigten Heilandes aus Elfenbein, das Kreuz aus Holz, zumeist Ebenholz, bestand. Das Begehren, Werke solcher Art zur Verzierung der Altäre in Kirchen und Hauskapellen zu besitzen, war zu jener Zeit im weitesten Maasse verbreitet und rief eine entsprechend ausgedehnte Fabrikation dieser Gegenstände hervor. Indem aber die Darstellung stets dieselbe war und wenigstens nur feinere Modificationen innerhalb bestimmt gezogener Grenzen gestattete, mußte sich hier natürlich ein gewisser handwerksmäßiger Betrieb ausbilden; und wie im Handwerk überall mehr die formelle, körperliche Auffassung hervortritt, so war es natürlich, daß sich für den Ausdruck des körperlichen Leidens, des krampfhaften Zustandes, welchen jene martervolle Lage bedingt, gewisse typisch wiederkehrende Motive ausbildeten, daß überhaupt die ganze Behandlung dieser Gegenstände häufig etwas Gleichförmiges zeigt. Gleichwohl ist es als sehr beachtenswerth hervorzuheben, daß man nicht selten auch einer feineren Durchbildung dieser Motive, die im Einzelnen von einem merkwürdigen Verständniß zeugt, begegnet, und daß es auch auf keine Weise an Beispielen einer tieferen, mehr geistig belebten Auffassung fehlt. Es ist eine große Anzahl von Crucifixen jener Zeit an den verschiedensten Orten erhalten; Namen der Verfertiger

*) S. die Monogrammen-Tafel, 15.

aber kommen, was unter den angegebenen Umständen sehr natürlich ist, nur höchst selten vor, oder es ist nur diese oder jene mährchenhafte Tradition, welche den Namen eines von der Geschichte gefeierten Künstlers mit solchen Werken in Verbindung bringt. — Auch die Kunstkammer besitzt mehrere Crucifixe, welche in die frühere Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts gehören dürften; unter ihnen zwei von nicht gewöhnlichem Verdienste. Das größte derselben, an welchem der 319. Christuskörper eine Höhe von etwa $14\frac{3}{4}$ Zollen hat, gewährt, bei einer leichten und geistreichen Behandlung, einen bedeutsamen Gesamt-Eindruck; namentlich ist hier, durch eine gewisse Grobsartigkeit der Formen, besonders durch die kräftige Fülle der Brust, das unangenehm Gespreizte der vorgeschriebenen Haltung ansprechend aufgehoben. Doch ist Letzteres vielleicht zu sehr mit Absicht und auf Rechnung der feineren und edleren Verhältnisse der Körperformen durchgeführt; die Auffassung der Formen ist nicht ganz frei von Manier, und die Beine sind etwas zu schwer (was eben veranlaßt scheint, um dem auseinandergerackten Oberkörper ein Gegengewicht zu geben). — Das zweite Crucifix, an 320. welchem der Körper des Heilandes ungefähr $9\frac{3}{4}$ Zoll hoch ist, ist der Anlage nach weniger imponirend, die Haltung weniger bedeutsam; dabei aber herrscht hierin ein ungleich zarteres, weicheres Gefühl, sowohl für die Bildung des Körpers an sich, als auch für den Ausdruck jenes innerlichen Leidens, welches wir mit dieser Gestalt und diesem Momente uns verbunden denken müssen. — Zwei andre Crucifixe sind von geringerem künst- 321. lerischem Werthe.

Es scheint in der Natur der Sache zu liegen, daß bei der zu jener Zeit so mannigfach verbreiteten Fabrication der Crucifixe, die Elfenbeinschnitzer, die sich vorzugsweise mit diesen Gegenständen beschäftigten, von der für letztere angemessenen Behandlung gar Manches

auch auf andre Arbeiten übertragen, bei denen dasselbe vielleicht nicht in gleichem Grade motivirt war. So dürfte sich namentlich die Erscheinung erklären, daß man hin und wieder Elfenbeinstatuetten findet, die bei anderweitig trefflichen Verhältnissen der Körperbildung durch eine grössere oder geringere Magerkeit der Beine auffallen. Schon oben (n. 298) wurde eines Beispieles der Art gedacht; Aehnliches wiederholt sich noch an einigen der beachtenswerthesten Arbeiten der Kunstkammer, zu denen wir uns nunmehr wenden.

322.

Die eine von diesen ist die sitzende, 11 Zoll hohe Figur eines Ecce-homo. Der Heiland ist nackt und nur mit einem Schurze bekleidet dargestellt, mit der rechten Hand sich aufstützend, die linke über das höher aufgestemmte rechte Bein gelegt, das Haupt zur linken Seite geneigt. In der Dornenkrone scheinen die Stifte ursprünglich eingesetzt gewesen zu sein; gegenwärtig fehlen sie; die linke Hand, die geballt und durchbohrt ist, hielt ohne Zweifel das Rohr; die Beine sind nicht mit dem Körper aus Einem Stücke gearbeitet, sondern unter dem Gewande angesetzt. Der Sitz und die Stufen, auf denen der Heiland sitzt, gehören nicht zu der ursprünglichen Arbeit, was sich sowohl durch die modernere Behandlung des Elfenbeins, als vornehmlich daraus ergibt, daß die stützende Hand um ein Beträchtliches von der Fläche des Sitzes entfernt ist. An dem schwarzen hölzernen Postamente, welches das Ganze trägt, liest man mit grossen Ziffern die Inschrift 1529; aber die Charaktere stimmen nicht mit jener Zeit und haben ein entschieden neu-alterthümliches Gepräge. Die Arbeit wurde im J. 1819 von einem Kunsthändler angekauft und findet sich im J. 1825 als ein angebliches Werk des Michelangelo und als aus der fürstlich Reufs'schen (?) Kunstkammer stammend, verzeichnet. Sie ist nicht ohne eigenthümlichen Werth; aber der Bezug auf Michelangelo (dessen Name freilich oft, wenn

auch ohne Uebereinstimmung mit den Berichten der Kunstgeschichte, bei Elfenbeinwerken genannt wird) ist hier nicht füglich statthaft; schon die Jahresbezeichnung, die auf eine absichtliche und nicht weiter motivirte Zurückführung des Werkes auf die Zeit Michelangelo's berechnet scheint, darf gegen eine etwa vorhanden gewesene Tradition Bedenken erregen. Wichtiger jedoch ist es, daß das Nackte dieser Figur nicht überall dasjenige sichere Verständniß zeigt, welches wir vor Allen bei jenem Meister erwarten dürfen, daß in der Bildung dieses oder jenes feineren Körpertheiles etwas leise Schwülstiges sich ankündigt, was mit seinen plastischen Leistungen nicht übereinstimmt. Können wir den Verfertiger des in Rede stehenden Werkes (für den wir zur Zeit keinen Namen anzugeben wissen) demnach zwar nicht als auf dem höchsten Gipfel der Kunst stehend betrachten, so haben wir in ihm nichts desto weniger ein sehr glückliches Talent anzuerkennen; auch scheint das Werk ein beachtenswerthes Studium der großen Meisterwerke zu verrathen, wie namentlich die Haltung des Christuskörpers dem belvederischen Torso nachgeahmt sein dürfte. Das Ganze der Gestalt, in Haltung und Gebärde, ist mit einem eben so großartigen, wie schlichten Sinne angelegt, die Behandlung voll Geist und Gefühl, die Ausführung, trotz der gerügten Mängel, nicht ohne lebendigen Sinn für Schönheit und Würde der Form; der Adel in den Formen der Brust, die männliche Kräftigkeit des gebeugten Rückens ist sehr glücklich aufgefaßt. Die würdevolle Ruhe, welche in dem Gesamt-Eindrucke des kleinen Werkes liegt, findet ihre schönste Vollendung in den milden, tiefbedeutsamen Zügen des Gesichtes. Nur die Beine (die aber unbedenklich zu der ursprünglichen Arbeit gehören) sind, wie bereits angedeutet, etwas trockner gebildet; und dieser Umstand dürfte geeignet sein, uns wenigstens über die mehr handwerksmäßige Sphäre, welcher

der Verfertiger angehörte, eine Art Aufschluß zu geben. Unter solcher Voraussetzung erklären sich auch leicht die Widersprüche, die zwischen der merkwürdig geistreichen Auffassung und dem Mangel eines feineren anatomischen Verständnisses, welches letztere eben nur durch gründlichere Kunstbildung erreicht werden kann, liegen.

323. Neben diesem Ecce-homo ist die kleine Statuette eines h. Sebastian zu nennen. Der Heilige, nackt und nur mit einem kleinen Schurze bekleidet, steht aufgerichtet vor dem Baume da, an welchem sein emporgehobener linker Arm, sowie der niederhängende rechte, angebunden ist; das Gesicht ist, in Erwartung der bevorstehenden Marter, mit klagendem Ausdrücke nach oben gewandt. (Das Ganze ist $10\frac{1}{2}$ Zoll, der Körper des Heiligen $7\frac{1}{4}$ Z. hoch.) Diese Gestalt ist noch von einem größeren Verdienste als die eben besprochene; der gesammte Oberkörper ist von einer ungemeinen, zart jugendlichen Schönheit; es ist die anmuthvollste Weichheit der Formen darin und doch zugleich eine Detaillirung, ein feines Verständniß, welches selbst die leisesten Motive der Bewegung aufs Bestimmteste zu bezeichnen weiß und auf eine vollkommen künstlerische Bildung hindeutet. Auch die Beine sind nicht ohne ein ähnliches Verständniß gebildet; aber ihre Behandlung ist wiederum trockner, so daß man auch hier eine gewisse Einwirkung der Crucifix-Arbeiten anzunehmen geneigt sein dürfte. Hiemit stimmt zugleich etwas Krampfartiges in der Haltung der Hände, was mit der übrigen Auffassung der Gestalt nicht ganz in Einklang zu stehen scheint. An dem Baumstamme ist ein hängendes Täfelchen (ohne darin befindliche Chiffre) ausgeschnitzt, dessen zierliche Einrahmung auf den Styl einer mehr vorgerückten Zeit des 17ten Jahrhunderts hindeutet. — Eine
324. zweite kleine Statuette des h. Sebastian ist ebenfalls nicht ohne Verdienst; auch hier sind aber die Beine

wieder etwas trocken behandelt. — Einige andre kleine 325.
Figuren eben desselben Heiligen sind dagegen ohne son-
derlichen Werth.

Wesentlich verschieden von den zuletzt betrachte- 326.
ten Arbeiten ist die 13 Zoll hohe Statuette eines Her-
kules. Schnell vorschreitend, hält die Gestalt in der
rechten Hand den Bogen und langt mit der linken nach
der Schulter, um einen Pfeil aus dem Köcher zu zie-
hen; um die Hüften ist das Löwenfell gegürtet, am Bo-
den liegt die Keule. Ohne eigentliche Bedeutsamkeit
des Styles, ist die Figur doch eben so leicht, wie kräf-
tig und lebenvoll durchgebildet; das rasche, sichere Vor-
schreiten namentlich ist ungemein glücklich ausgedrückt.
In dem Detail der Formen herrscht ein treffliches Ver-
ständniß und ein schönes Verhältniß zum Ganzen, be-
sonders was den Oberkörper, den Brustkasten und die
Schultern anbetrifft; nur das Gesicht ist durch ein über-
trieben kurzes, breites Verhältniß der Theile weniger
ansprechend. Die Ausführung ist, bei aller Kräftigkeit
der Formen, höchst zart und bis ins Einzelste belebt.
Von der Seite gesehen, hat die Haltung der Figur et-
was Gespanntes, Theatralisches, was aber bei der Be-
trachtung von vorn zum Vortheile des Gesamt-Ein-
druckes wesentlich verschwindet. An dem aus schwar-
zem Holz gearbeiteten (alten) Piedestal sind Relieffigu-
ren von Elfenbein aufgelegt, die jedoch keine sonderliche
Bedeutung haben; an der Vorderseite sieht man die
Entführung der Dejanira durch den Nessus, — eine Dar-
stellung, welche die Action der Statuette selbst zu er-
klären scheint.

Von verwandter Beschaffenheit ist eine zweite Ar- 327.
beit, eine Gruppe von $9\frac{1}{2}$ Zoll Höhe, in welcher eben-
falls Herkules die Hauptfigur bildet; aber das, was an
der vorigen als mißfällig zu betrachten war, das minder
Günstige der Stellung für gewisse Gesichtspunkte, die
allzuschweren Gesichtsformen, ist hier nicht mehr vor-

handen. Es ist der Kampf des Herkules mit dem nemeischen Löwen, dem aber noch, wie zur stärkeren Hervorhebung der Gewalt des Helden, die bereits überwundene lernäische Hyder hinzugefügt ist. Die Hyder, welche auf dem Rücken am Boden liegt, breitet sich der ganzen Darstellung als Fuß unter; ihr Körper ist löwenartig gestaltet, ihre Füße sind noch wie im Todeschmerz emporgekrallt. Ihre Köpfe (die an die Köpfe des siebenköpfigen Drachen in Dürer's apokalyptischen Holzschnitten erinnern) sind abgeschlagen und ordnen sich auf eine ungezwungene Weise am Rande umher, wodurch für den Grund der Darstellung eine reiche Mannigfaltigkeit gewonnen wird. Auf zweien der Köpfe steht Herkules, ganz nackt, vornübergebeugt, indem er den Kopf des riesigen Löwen mit seinen Armen umschlingt und ihn so erdrückt. Die gewaltigste Anstrengung des Herkules ist höchst meisterhaft in jedem Theile seines Körpers ausgedrückt, und doch ist das Ganze seiner Figur, ohne zwar speciell an die Antike zu erinnern, eigenthümlich edel gehalten; es ist die reine, unbefangene Wahrheit der Natur. Ebenso vorzüglich ist aber auch der Todeskampf des Löwen dargestellt. Dieser steht aufgerichtet auf den Hinterfüßen; den linken Vorderfuß hat er krampfhaft ausgestreckt, mit dem rechten reißt er furchtbar die Haut an der Lende des Helden zusammen. Der Kopf des Löwen ist voll des höchsten, bewunderungswürdigsten Ausdrucks: Wuth, Schmerz, ersticktes Gebrüll und der Kampf des letzten Augenblickes vereinigen sich in ihm auf eine wahrhaft ergreifende Weise. Mit dieser lebenvollen Darstellung des Momentes, mit dieser das ganze Werk durchwaltenden Naturtreue vereint sich endlich noch die vorzüglichste plastische Anordnung; das Ganze ist durchaus gerundet, in sich abgeschlossen, entwickelt bei den mannigfachen Verschiedenheiten, die jede Veränderung des Gesichtspunktes darbietet, ein vollkommen durchgebildetes, har-

monisches Verhältniß seiner Theile, so daß es ohne Zweifel den vorzüglichsten Leistungen seiner Zeit zugezählt werden muß. Aber auch hier sind wir, bei den geringfügigen literarischen Notizen über diesen Zweig der Kunst und ohne durch ein sonstiges Merkmal geleitet zu werden, nicht vermögend, auf einen namhaften Meister als den Verfertiger des Werkes hinzudeuten. Eine eigenthümliche Einfalt der Natur-Auffassung indess, wie sie zu der Zeit weder in den Niederlanden noch in Italien leicht gefunden wird, dürfte uns wenigstens veranlassen, den Meister unter den deutschen Künstlern zu suchen.

Bei einer andern Gruppe (ebenfalls von der Höhe 328. von $9\frac{1}{2}$ Zoll) werden wir bestimmter nach Brabant gewiesen. Dies ist die sitzende, nackte Gestalt einer Omphale, welche das Löwenfell des Herkules über den Schoofs gelegt hat und seine Keule mit der linken Hand faßt; Amor ist auf ihren Knien und schmiegt sich zu ihr empor. Beide Gestalten haben jene vollen, wenig mageren Formen, welche durch Rubens in die Kunst eingeführt wurden. Die Behandlung ist übrigens weich und lebendig, die ganze Arbeit tüchtig in ihrer Art.

Nicht ohne Verdienst, obgleich in der Auffassung 329. etwas nüchtern, ist ferner eine 10 Zoll hohe Gruppe welche Pan und Syrinx darstellt. In der Mitte ist ein Busch hochwallenden Schilfes, auf dessen einer Seite Pan steht, während das Weib auf der andern Seite, sich hinter das Schilf verbergend, liegt. Eine schlichte Naturwahrheit, die sich in der Gestalt der Syrinx zu einer eigenthümlichen Anmuth steigert, erhebt auch diese Arbeit über den Kreis des Gewöhnlichen. Das alte Postament der Gruppe ist mit zwei kleinen unbedeutenden Reliefs versehen.

Eine kleinere Gruppe, 8 Zoll hoch, stellt Adam 330. und Eva dar. Beide stehen nebeneinander, indem sie sich gegenseitig die Arme auf Schulter und Rücken le-

gen und Aepfel in den freien Händen halten. Im Allgemeinen zeichnen sich diese Figuren durch ein schönes Verhältniß der Formen aus, die sogar ziemlich bestimmt eine Nachbildung der Antike verrathen; dabei aber fehlt der Durchbildung ein feineres Lebensgefühl, auch ist das Ganze bereits vorherrschend auf Präsentation berechnet.

331. Verschiedene Elfenbeinfiguren, von mittlerer und kleinerer Dimension, enthalten Nachahmungen bekannter antiker Statuen. Manche von ihnen, wie z. B. eine mediceische Venus, ein liegender Hermaphrodit u. a. m. sind nicht ohne Werth; manche mögen auch bereits der folgenden Zeit angehören.
332. Endlich sind noch einige kleine in Elfenbein gearbeitete Todtenköpfe namhaft zu machen, unter denen vornehmlich Einer höchst vortrefflich, sogar eigenthümlich geistreich ausgeführt und dessen untere Kinnlade beweglich gearbeitet ist. Ohne Zweifel rührt letzterer von der Hand des Nürnbergischen Elfenbeinarbeiters Christoph Harrich (st. um 1630) her, der in Arbeiten gerade solcher Art einen ausgezeichneten Ruf hatte. — Hiebei mag auch noch eine Reihe kleiner Arbeiten (von zum Theil zweifelhafter Bedeutung und Bestimmung), erwähnt werden, in denen, nach Art der Janusköpfe, an der Rückseite des Todtenkopfes noch ein zweiter Kopf angebracht ist. Sie bestehen aus verschiedenem Material. Aus Silber und zum Auseinanderklappen eingerichtet sieht man einen Todtenkopf mit dem eines lebenden Kindes verbunden; hier ergiebt es sich deutlich, daß das kleine Geräth als Balsamgefäß diene. —
334. Aus Kokos geschnitten ist ein mit dem Kopfe eines jungen Mädchens verbundener Todtenkopf vorhanden. —
335. Ein drittes Stück, aus Elfenbein, zeigt an der Rückseite des Todtenkopfes den einer verstorbenen Frau. — Ein
336. viertes, ebenfalls aus Elfenbein, besteht aus dem Todtenkopfe und dem Kopfe Christi mit der Dornenkrone.

Dies Stück wurde zu Marienburg in Preussen gefunden; eine Abbildung desselben findet sich in Dorow's „Denkmälern alter Sprache und Kunst, II,“ woselbst es auch (S. 67—84) näher besprochen und auf gnostische Mysterien gedeutet wird. Die Arbeit daran ist ziemlich roh und hat noch etwas Alterthümliches.

Während in der in Rede stehenden Periode das Elfenbein in so mannigfacher Weise zu künstlerischen Arbeiten verwandt wurde, finden sich Schnitzwerke in Holz, die in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts vorzüglich beliebt waren, in einer ungleich geringeren Anzahl vor. Den im Obigen, bei Gelegenheit des W. Jamnitzer (n. 266, f.) namhaft gemachten Holzschnitzwerken sind hier noch folgende anzureihen.

Zuerst die Statuette einer knieenden Heiligen, die 337. in verschiedenen Motiven noch auf die Dürer'sche Schule zurückzudeuten scheint, dabei aber, in einer freieren Behandlung, das bestimmte Gepräge einer späteren Zeit trägt. Auf ihren Armen hält sie das Christuskind; sie kniet auf einem Kissen und hat auf demselben eine Krone vor sich liegen; ihr Mantel ist weit über ihre Füße gebreitet. Das Ganze der Arbeit ist nicht ohne Geist und von anziehendem Eindrücke.

Fünf kleine in Holz geschnitzte Reliefs in Einem 338. Rahmen, deren mittleres mit der Jahrzahl 1570 versehen ist, enthalten Scenen aus der Geschichte des Simson; sie tragen das entschiedene Gepräge der modernen Kunst, haben indess keinen sonderlich künstlerischen Werth. — Ein größeres Relief, welches in ziemlich 339. figurenreicher Composition die Kreuztragung vorstellt, erinnert ziemlich entschieden an die bekannten kleinen Gemälde der Brüder Franck; die Arbeit ist sehr sauber behandelt, aber nicht frei von mannigfach manierten Bewegungen.

340. Einige sehr treffliche Hautrelief-Arbeiten von Holz gehören dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an. Vorzüglich schön ist das eine dieser Werke, $10\frac{5}{8}$ Z. breit und $7\frac{1}{2}$ Z. hoch, welches einen liegenden Christusleichnam, dessen rechter Arm auf einen Todtenkopf gestützt ist und der von einem Engelknaben beklagt wird, darstellt. In geistreichster Entfaltung stellen sich hier dem Auge des Beschauers die Formen eines durchaus edlen und würdigen männlichen Körpers dar; das Ganze desselben ist in einem eben so schönen und großartigen Style gehalten, wie das Einzelne der Behandlung das zarteste, weichste Gefühl und zugleich ein vollkommen sicheres Verständniß verräth. Die Auffassung des Nackten scheint vornehmlich der Richtung des Fiammingo
341. zu entsprechen. (Eine ähnliche Composition zeigt sich in einem etwas kleineren Relief von Elfenbein; ohne einer näheren Beachtung unwerth zu sein, ist hier indess weder dieselbe Bedeutsamkeit des Ganzen, noch dieselbe Zartheit und Richtigkeit des Einzelnen zu finden).
342. — Von gleicher Dimension mit dem eben besprochenen Holz-Relief und das Gegenstück desselben ist ein zweites, welches den Leichnam des h. Sebastian in ähnlicher Lage, den einen Arm desselben an den Baumstamm gebunden, und ebenfalls einen Engelknaben zu seiner Seite, vorstellt. Die Behandlung ist ganz ähnlich, namentlich dasselbe zarte Gefühl für das Detail der Form; aber die Lage ist minder günstig; die Brustpartie erscheint hiedurch ein wenig beengt, und der Gesamt-Eindruck hat somit nicht dieselbe Erhabenheit. —
343. Auch noch ein drittes Relief, von $10\frac{1}{4}$ Zoll Höhe und $7\frac{3}{4}$ Zoll Breite, ist von ähnlicher Behandlung. Es stellt einen Engel dar, welcher bemüht ist, den Leichnam Christi ins Grab zu legen; man sieht beide von vorn, den Christuskörper mit bedeutenden Verkürzungen, die aber nicht glücklich ausgefallen sind. Die Composition ist eine Nachahmung nach B. Spranger und findet sich

unter den Kupferstichen von H. Goltzius*). Das Werthvolle der Arbeit beruht hier demnach nicht sowohl in dem Ganzen als in der schönen Ausführung einzelner Partieen.

Ein Hautrelief, die Geißelung und Verspottung Christi darstellend, gehört ebenfalls noch einer ähnlichen Richtung wie die besprochenen Arbeiten an; es finden sich auch hier noch im Einzelnen sehr beachtenswerthe Schönheiten. Aber die Ausführung hat nicht mehr die großartige Weise, die sich selbst noch in dem dritten der vorgenannten Reliefs bemerklich macht, und die Bewegungen sind nicht frei von Manier. — Neben dieser Arbeit ist eine andre zu nennen, welche aus drei in Holz geschnitzten Statuetten besteht und ebenfalls die Geißelung Christi vorstellt. Die Schergen sind roh und in einer übertriebenen Weise gebildet; aber der Körper des an den Marterpfahl gefesselten Christus ist mit Gefühl und feinem Verständniß durchgearbeitet, wenn auch in dem Gesamt-Verhältniß ziemlich mager. Auch diese Figur dürfte wiederum den Verfertiger als einen an Crucifix-Arbeit gewöhnten Künstler bezeichnen lassen.

Abweichend von diesen Darstellungen und der Richtung der holländischen Genremaler verwandt, ist ein in Holz geschnitztes Relief, welches zwei Bauern und eine Frau, nebeneinander sitzend, trinkend und singend, darstellt und in einer trefflich derben Behandlung, mit frischem, kräftigem Humor ausgeführt ist. — Hieran reiht sich endlich ein kleines Hautrelief, eine Gruppe von drei Bauern, deren einer betrunken ist und von den beiden andern geführt wird, auch dies leicht, kräftig und mit Laune behandelt.

*) Bartsch, P. G. III, p. 83, n. 273.

- Von Bronze - Arbeiten dieser Periode ist auſser den, im Obigen (n. 268.) und im Abschnitt V. angeführten Werken nur sehr Weniges vorhanden. Zunächst
348. dürften hier die in Bronze gegossenen Figuren dreier Knäbchen, jede 5 Zoll lang, welche auf Decken gestreckt daliegen, zu nennen sein. Diese kleinen Arbeiten sind im J. 1689 unter dem Namen des Fiammingo (geb. 1594, gest. 1644) auf die Kunstkammer gekommen, und in der That entsprechen sie vollkommen den anmuthig naiven Kinderfiguren, in denen dieser Meister, neben groſsartigeren Werken, so eigenthümlich ausgezeichnet ist.
349. Bedeutender ist sodann die lebensgroſse (1 Fuſs 1 Zoll hohe) Bronzestatuette König Carls I. von England (reg. von 1625—1649). Die Brust ist mit einem Harnisch bekleidet. Ohne zwar durch eine zartere, feinere Belebung ausgezeichnet zu sein, ist die Arbeit doch im Ganzen recht frisch und kräftig ausgeführt und das individuell Eigenthümliche in den Zügen des Königs gut aufgefaſst. Welchem der verschiedenen Bildhauer, die von diesem kunstliebenden Monarchen beschäftigt wurden, die Statue zuzuschreiben sei, vermögen wir, in Ermangelung anderweitiger Kennzeichen, nicht zu bestimmen.

Als Beſchluss der plastischen Werke dieser Periode betrachten wir eine Reihe von Portrait-Medaillons, die aus verschiedenen Stoffen bestehen. Mehrere gröſsere Medaillons, unter Glas, sind aus Wachs gearbeitet und mit naturgemäſsen Farben bemalt. Sie stellen zumeist fürstliche Personen aus dem Ende des sechzehnten und dem siebenzehnten Jahrhundert dar und haben, ohne eigentlich tieferen Kunstwerth, doch das Verdienst einer handwerklich tüchtigen Arbeit, oft auch einer sicheren individualisirenden Auffassung.

Bemerkenswerth ist, unter andern, das Bildniss des 350. Königes Christian IV. von Dänemark (gest. 1648), mit dem Namen des Verfertigers C. Rappo. Das Bildniss 351. des Königes Christian V. von Dännemark (gest. 1699), welches mit den Buchstaben G. W. bezeichnet ist, gehört bereits einer späteren Zeit an. — Interessant dürfte 352. ein Medaillon mit dem Brustbilde des Königes Gustav Adolph von Schweden sein, indem eine, auf die Kapsel, darin es sich befindet, aufgedruckte Inschrift besagt, daß es dasselbe sei, welches der König der Jacobina Lauber von Augsburg im J. 1632 sammt seinem durchlöcherten Spitzenkragen verehrt. (Bekannt ist die Geschichte, wie diese Dame sich auf einem Balle in Augsburg gegen einige handgreifliche Liebkosungen des Königs auf nicht minder handgreifliche Weise gewehrt hatte, so daß der Spitzenkragen des Helden die Spuren davon tragen mußte; wie aber der König bestrebt war, seine Kühnheit durch volle Anerkennung ihrer sittsamen Standhaftigkeit wiederum gut zu machen.) Die Arbeit des Portraits ist übrigens wenig ausgezeichnet und nur der Spitzenkragen, den der König trägt, mit höchster Zierlichkeit ausgearbeitet, — welches Letztere, falls es sich mit jener Inschrift richtig verhält, auf besonderen Befehl des Fürsten geschehen sein dürfte. —

Sodann sind einige kleinere, in Perlmutter gearbeitete Medaillons zu nennen. Das vorzüglichste unter 353. diesen ist ein Profil-Portrait des gelehrten Bambergischen Bischofes Johann Philipp von Gebsattel, mit der Umschrift: „1603. *Joan. Philip. Eps. Bamber. Aetatis* 46.“ Auf der Rückseite ist das Wappen. — Ein Medaillon mit dem Portrait Gustav Adolphi ist wiederum 354. von nur geringer Bedeutung. — Ein hochovales Perlmutter-Medaillon mit dem Bildnisse des Wilibald Pirckhey- 355. mer dürfte ebenfalls in diese Zeit zu setzen sein. Es ist der grossen runden Medaille auf W. Pirckh. vom J. 1517 (vergl. Doppelmayr: „Nachricht von den Nürnb.

Mathematicis und Künstlern" t. XV.) nachgebildet, mit einigen geringen Abweichungen, welche besonders durch die verschiedene Form des Medaillons begründet sind. Die Arbeit, sauber ausgeführt, ist ohne sonderlichen Aufwand von Geist, ziemlich starr und befangen. Die Namensumschrift heisst hier: „*Bilibaltus Pirckheymer*." Ausserdem findet sich dabei das, aus den Buchstaben HSR zusammengesetzte Monogramm des Verfertigers *).

356. Unter den in Metall gearbeiteten Portrait-Medaillons dieser Zeit ist vor Allen ein Exemplar jenes prächtigen Schaustückes, welches von dem Nürnbergischen Goldschmiede Hans Pezolt oder Bezold (st. 1633) auf Albrecht Dürer gefertigt wurde, zu nennen. Es ist eine genaue Wiederholung jenes in Will's Nürnbg. Münzbelustigungen (I, S. 385) abgebildeten und beschriebenen Stückes: auf der Vorderseite das silberne Brustbild Dürers im Profil, im Pelzkleide und der gesamten Pracht seiner langen Locken, auf vertieftem vergoldetem Grunde, (mit diesem aber nicht aus Einem Stück, sondern aufgelöthet), umher ein breiter silberner Rand mit der eingegrabenen Umschrift; auf der Rückseite eine Inschrift zum Ruhme Dürers und auch Pezolts, aus vier lateinischen Distichen bestehend, deren Buchstaben erhaben aus Silber gearbeitet sind, während der Grund mit einer tief dunkelrothen (nicht schwarzen) Emaille ausgefüllt ist. Bei aller Pracht und Sauberkeit ist das Bildniss Dürer's in dieser vielgerühmten Arbeit indess ohne ein eigentlich künstlerisches Gefühl, ohne feinere Detailbildung ausgeführt; die Nase namentlich hat eine ungefüg schwere Form. Merkwürdig auch ist der Inhalt der Inschrift. Nennt ihn die Umschrift der Vorder-

*) Brulliot (*Dict. d. m.; nouv. éd.*) I, no. 2488, a. — Br. spricht von dem oben genannten Perlmutter-Medaillon, mit der Angabe, daß dasselbe früher in der Sammlung des Hrn. Heinlein zu Nürnberg befindlich gewesen sei. Ueber den Namen des Verfertigers weiß er Nichts mitzutheilen.

seite allerdings zwar den „deutschen Apelles,“ so weiß jene, um die Größe seines Genie's zu bezeugen, den Leser doch auf weiter Nichts, als auf die Lektüre der Bücher, welche Dürer geschrieben, hinzuweisen. In diesen also bestand zu jener Zeit vorzugsweise der Ruhm des Meisters. (Vergl. oben S. 66, f.). — Außerdem sind noch verschiedene kleinere, auf Dürer geprägte Medaillen vorhanden, die ebenso wie die genannte, in diese spätere Zeit gehören dürften. Unter ihnen nennen wir eine, auf deren Rückseite drei ritterliche Herren zu Ross dargestellt sind.

Eigenthümlich interessant sind drei größere Portrait-Medaillons von der Hand eines anderen Nürnbergischen Künstlers der Zeit, des Bildhauers Georg Schweigger (geb. 1613, gest. 1690). Sie sind hohl in Bronze gegossen, stark erhaben gearbeitet, sehr sauber ciselirt und vergoldet. Die Personen, welche sie darstellen, gehören wiederum der früheren Zeit an; es sind: Pirckheymer, Melanchthon und Theophrastus Paracelsus, die beiden ersten nach den bekannten Dürer'schen Kupferstichen. Auf dem Holzdeckel, der die rohe Rückseite des Pirckheymer'schen Medaillons schließt, steht die alte eingeprägte Inschrift: „*Georg Schweigger, Bilthauer von Nurnberg fec.*“ Ohne ebenfalls eine höhere künstlerische Bedeutung zu haben, zeichnen sich diese Arbeiten, wie durch die große Feinheit der Ausführung, so auch durch die allgemeine Tüchtigkeit der Anlage aus. — Von gleicher handwerksmäßiger Tüchtigkeit, aber ohne jene saubere Ciselirung, sind noch 6 andre, ähnlich gearbeitete Medaillons, in denen sich die Bildnisse des Melanchthon und Theophrastus wiederholen, und außerdem Erasmus, Dürer, und zweimal ein Kopf, den man vielleicht für Luthers Bildniß halten dürfte, dargestellt sind. —

Einige Glasscheiben enthalten, in geschliffener Arbeit, Portraitbildnisse aus dem Anfange des sieben-

zehnten Jahrhunderts; es sind die Bildnisse einiger nas-sauischen Herzoge und des Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg. Interessant als frühe Beispiele dieser Kunsttechnik, sind sie im Uebrigen noch ziemlich unbeholfen und ohne künstlerische Freiheit gearbeitet. —

In höchst vollendeter Technik dagegen tritt uns auch in dieser Periode die Stempelschneidekunst entgegen, obgleich wir freilich — bei der mit der Kunstkammer verbundenen Siegelsammlung — die Erfolge derselben nicht an freien figürlichen, sondern nur an stylisirt ornamentistischen Darstellungen (an bloßen Wappen) beobachten können. Ueberall jedoch zeigen uns die letzteren, bei den zu jener Zeit beliebten kleinen Siegeln ebenso, wie bei denen von größter Dimension, eine klare Gesetzmäßigkeit in der Führung der Linien, eine gedrungene Fülle in der Bildung der Form, eine Präcision in der Ausführung, welche sie von den späteren, besonders des achtzehnten Jahrhunderts und nicht minder der heutigen Zeit, sehr vortheilhaft unterscheiden. 360. Es mag genügen, hier nur Ein vorzüglich interessantes Beispiel, ein großes, in rothes Wachs gedrucktes Urkunden-Siegel des Kaisers Ferdinand III., der von 1637—1658 regierte (No. V.), namhaft zu machen. Dies enthält den doppelten Reichsadler mit der kaiserlichen Krone, auf der Brust das gekrönte Wappenschild mit den Insignien des goldenen Vlieses, auf dem Grunde eine Teppich-Verzierung, und Kränze zur Einfassung. Der Umkreis des Siegels ist hier in schönstem Gleichmaafs ausgefüllt; in den Naturformen (des Adlers) verbindet sich das freiere Element auf eine sehr kräftige Weise mit den strengeren Bedingungen der Wappenform; dabei herrscht durchweg die zarteste Ausführung alles Einzelnen, der reinste Schwung in den Linien; und vornehmlich in der Umrahmung des eigentlichen Wappens zeigt

sich der sogenannte barocke Styl der Zeit in einer höchst geschmackvollen Weise durchgebildet.

6. Der zeichnenden Kunst

angehörige Arbeiten.

Die letztgenannten Arbeiten leiten zu den eigentlich zeichnenden Künsten über, von denen wiederum (außer den, bei Gelegenheit der Kunstschränke namhaft gemachten Arbeiten) noch einige für die in Rede stehende Periode anzuführen sind. Als eins der frühesten unter 361. diesen nennen wir eine kleine längliche Elfenbeintafel, auf welcher zwei Tritonen, die um eine Nymphe kämpfen, gravirt sind; das Ganze leicht, aber kräftig, nicht ohne Laune und frische Lebendigkeit gehalten. Die Platte ist mit den Buchstaben HS. bezeichnet, die auf den Nürnbergischen Kupferstecher Hans Siebmacher (gest. 1611) zu deuten sein dürften.

Vier hochovale Medaillons von nicht starkem Silberblech sind mit ebenfalls gravirten Portraits versehen. Sie sind sämmtlich sehr tüchtig und lebenvoll gearbeitet, und von der Hand eines und desselben Künstler, des Kupferstechers Simon de Passe (geb. 1581 in Utrecht); auf dreien von ihnen findet sich die Bezeichnung des letzteren, auf einem die des Ortes — London. Das größte Medaillon stellt den König Jacob I. von England 362. (gest. 1625) nebst seiner Gemahlin und seinem Sohne, dem nachmaligen Könige Carl I. dar. — Das zweite 363. enthält das Bildniß desselben Königes und daneben das aus den Buchstaben PS zusammengesetzte Monogramm des Stechers *). — Auf dem dritten ist Carl I., noch 364.

*) Wie bei Brulliot (*Dict. d. m. nouv. éd.*) I, no. 3051.

mit dem Titel als Prinz von Wallis, dargestellt, obgleich der Bezeichnung des Künstlers bereits das J. 1626 (schon im vorigen war der König zur Regierung gekommen) beigefügt ist; diese heisst hier nemlich, mit näherer Andeutung des Namens: „*Si. Pa. fec. anno 1626.*” —

365. Das vierte Medaillon enthält das Bildniß der Maria von Oesterreich, Infantin von Spanien (nachmaligen Gemahlin des Kaisers Ferdinand III.), mit der Bezeichnung: „*Simon Pass. fecit Lon.*”

Sodann sind verschiedene kleine gemalte Portraitbilder, zum Theil mit Wasserfarben in Miniatur gemalt, zum Theil Oelbildchen kleiner Dimension, anzuführen. Unter 366. diesen ist namentlich eine Reihe kleiner, in Miniatur gemalter Medaillons, in Bezug auf die ungemein anmuthige, ebenso geistreich lebenvolle wie zierlich ausgeführte Arbeit, die sich in ihnen kund giebt, als merkwürdig hervorzuheben. Sie stellen den Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz (seit 1619 König von Böhmen, — der in der Schlacht am weissen Berge bei Prag Kurwürde und Krone verloren hatte und 1632 starb), seine Gemahlin (eine Tochter König Jacobs I. von England) und ihre Kinder dar, — ursprünglich 12 Stücke, von denen gegenwärtig indess 2 Bilder fehlen. Die emaillirten Fassungen der Medaillons hängen zusammen, so daß sie, zusammengelegt, eine kleine Rolle bilden; auf der Rückseite eines jeden ist Name und Alter der dargestellten Personen, sowie die Zeit der Anfertigung, 1632 und 1633, angegeben. In diesen Jahren aber hielt die Familie sich in London auf; wir haben demnach diese schönen kleinen Malereien wiederum als Erzeugnisse des lebhaften Kunstbetriebes, welchen König Carl I. von England in seinen Umgebungen zu erwecken wufste, zu betrachten. Auf einigen von ihnen hat sich auch der Verfertiger mit den Buchstaben A. C. bezeichnet, was ohne Zweifel auf den Namen eines der berühmtesten Miniaturmaler, der zu jener Zeit in England lebte, des

Alexander Cooper, zu deuten ist. Leider haben sich nicht alle Stücke gleichmäfsig gut gehalten.

Endlich reihen sich an die letzteren Arbeiten der in Rede stehenden Periode noch einige andre Malereien und Zeichnungen an. Unter diesen ist zunächst anzu- 367. führen eine grofse runde Holzkapsel mit dem in Oel gemalten Bildnisse Christi. In dem Deckel der Kapsel findet sich der bekannte Brief des Lentulus an den römischen Senat über die Person Christi mit zierlicher Schrift eingeschrieben. Das Bildniß befolgt (wie solche Beispiele öfters vorkommen) die Züge, die jener Brief, wenn auch in sehr allgemein gefafsten Ausdrücken, über die körperliche Erscheinung Christi entwirft; ohne den eigentlichen Ausdruck tieferen Gefühles, zeichnet es sich durch die Ruhe der Form und durch eine gewisse Feinheit und Einfachheit des Tones aus. Die Art und Weise der Malerei deutet auf die Zeit um das J. 1600.

Eine Reihe von kleinen Pergamentblättern ($3\frac{1}{2}$ Zoll 368. breit und $2\frac{1}{2}$ Z. hoch) ist mit zierlichen Zeichnungen in Silberstift versehen: 16 Stück mit Landschaften und eins mit einem Wappen (welches dem der Familie von Brenken ähnlich ist). In den Landschaften sind die Schatten leicht bräunlich mit dem Pinsel angelegt; darüber ist die Zeichnung, soviel als möglich in parallelen Linien, ausgeführt und nur wenig Schattentöne, zur Vermehrung des Effekts, wiederum mit dem Pinsel verstärkt. Der Charakter dieser kleinen Landschaften, die in solcher Art ungemein fein, heiter und geistreich gehalten sind, ist der jener landschaftlichen Schule, die im Süden, in der Nachfolge des Claude Lorrain, ihre Vorbilder suchte; auch finden sich unter ihnen, im Einzelnen, wirkliche römische Ansichten. Der Verfertiger nennt sich auf einigen von ihnen mit dem Namen Coq, auch de Coq; als Zeitbestimmung findet sich die Jahrzahl 1647.



VIII. Werke zumeist deutscher Kunst, von der Mitte des 17. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts.

I. Vorbemerkung.

Kunstschränke.

Die Kunstwerke aus der ersten Hälfte, vornehmlich aus dem Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts, die wir im Vorigen betrachtet haben, zeichnen sich — wenn sie auch die schlichte Naivetät der früheren Zeit des sechzehnten Jahrhunderts selten erreichen, — mehr oder minder zumeist durch das Gepräge eines heiteren Adels, durch ein lebhaftes Gefühl für Anmuth und Klarheit der Form aus. Andre Verhältnisse treten nach der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts ein, da, wenigstens in Deutschland, die furchtbaren Stürme des dreißigjährigen Krieges das glänzende Leben der Städte gebrochen, den fröhlichen Betrieb der reichen Kunstwerkstätten niedergedrückt hatten. Allerdings zwar wird, in mannigfachen Beispielen, nicht minder auf Pracht und Eleganz hingearbeitet; aber es breitet sich mehr und mehr ein dum-

pfer Ton des Gefühles über die neuhervorgebrachten Kunstleistungen aus. Eine nicht selten schwerfällige Ueberladung der Dekoration, ein krauses, stylloses Schnörkelwesen, Gestalten mit affektirt theatralischen Geberden oder in beschränkter Nachahmung einer gemeineren Natur gebildet, — alles dies gewinnt nunmehr allmählig die Oberhand. Um den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts machen sich zwar, unter dem vorherrschenden Einflusse der damaligen französischen Kunst, mannigfach achtbare Bestrebungen nach einer edleren Eleganz der Darstellung bemerklich, aber zum größten Theile sind auch sie von einer mehr oder minder bedeutenden Affektation des Vortrages nicht frei. Nur, wo die älteren Schulen noch eine entschiedene Nachwirkung auf die neuen Leistungen ausüben konnten, nur wo einzelne großartige Individuen von bedeutendem Einflusse auftraten, begegnen wir auch hier wahrhaft ansprechenden Erscheinungen. In Rücksicht auf die technischen Verhältnisse ist übrigens diese Zeit nicht minder reich an eigenthümlichen Leistungen, ja es scheint fast, als ob man, in Ermangelung einer größeren geistigen Frische, sich gerade durch technisches Raffinement mehrfach schadlos zu halten gesucht habe. Die Kunstkammer bietet uns solcher Art, in der einen und in der anderen Rücksicht, unter den Kunstarbeiten dieser Zeit sehr beachtenswerthe Beispiele dar. Vieles hievon ist speciell für den brandenburgischen Hof — unter der Regierung des großen Churfürsten Friedrich Wilhelm (1640—88) und unter der seines Nachfolgers Friedrich III. (1688—1713, der im J. 1701 die königliche Würde unter dem Namen Friedrich I. angenommen hatte) — gefertigt und steht zum Theil in bestimmtem Bezuge zu den beiden ebengenannten Fürsten. —

Zunächst sind verschiedene Arbeiten zu nennen, welche sich den im Obigen betrachteten Kunstschränken anreihen. Sehr brillant ist unter diesen ein Schrank, 369.

dessen Vorderseite durchweg mit einem feinen, in Silber getriebenen und mit bunten Emaillefarben sauber bemalten Blumenwerk bedeckt ist. Dazwischen sind mannigfache Reihen edler Steine eingelegt und größere Relief-Medaillons aus einem grünlich blauen Glase, auf denen Köpfe und mancherlei mythische Figuren, zum Theil in einem trefflichen Style, dargestellt sind. In der Mitte der Vorderseite erhebt sich ein kleiner Giebelbau mit einer, in ähnlicher Art prächtig geschmückten Uhr. Auf der Spitze des Giebels steht die Elfenstatuette einer Minerva; zu ihren Seiten sitzen andere weibliche Statuetten mit Musikinstrumenten, ebenfalls aus Elfenbein gearbeitet; der Styl dieser Figuren ist allerdings bereits ziemlich theatralisch, die Ausführung aber nicht ohne Sauberkeit und Geschmack. Die Seiten des Schrankes sind einfacher und nur mit Elfenbein und Schildpatt geschmückt. Leider ist die reiche Vorderseite des Schrankes mehrfach beschädigt; mehrere der Glas-Medaillons sind herausgebrochen, wobei zugleich auch die emailirten Ornamente gelitten haben. Dies ist durch Denon, den General-Direktor der Museen von Paris unter Napoleon geschehen, der jene Arbeiten für antike Cameen hielt; da sie sich aber nicht als solche auswiesen, so wurden sie nicht (wie die übrigen Kunstschatze der Sammlung im J. 1806) nach Paris mitgenommen, und so finden sie sich noch gegenwärtig in der Kunstkammer aufbewahrt *).

370. In ähnlicher Pracht, aber ohne die künstlerischen Vorzüge des ebengenannten, ist die Vorderseite eines zweiten Schrankes gearbeitet, der in der Kunstkammer unter dem Namen des „moskovitischen Kunstschranks“ aufbewahrt wird. (Ueber den Ursprung dieses Namens ist keine nähere Nachricht vorhanden.) Die Vorderseite

*) S. L. v. Ledebur, Geschichte der K. Kunstkammer in Berlin. S. 33.

bildet eine große, wunderlich barocke Pracht-Architektur von Elfenbein mit blauen gewundenen Säulen, mit schnörkelhaften, reich emaillirten Verzierungen und mit barocken Statuen, an denen das Nackte vergoldet, die Bekleidung mit bunten Emaillefarben bemalt ist. Außerdem ist noch eine Menge kleiner, in Glas geschliffener Gegenstände, die aber auch keinen eigentlichen Kunstwerth haben, an der Vorderseite des Schrankes vorhanden.

Ein kleinerer Schrank, von achteckiger Form, mit 371.
vier breiteren und vier schmalen Seiten, wird ganz und gar aus Glasplatten mit eingeschliffenen Darstellungen gebildet; vergoldete Holzarbeiten, die mit Edelsteinen und silbernem Filigran geschmückt sind, fassen die Platten ein. Der Haupttheil des Schrankes ruht auf einem vorspringenden Untersatze; vor seinen schmaleren Seiten stehen je drei gewundene Glassäulen; ein dachförmiger Deckel bildet den Schluss. Die geschliffenen Darstellungen sind zum Theil mythologischen Inhalts (wie z. B. auf der oberen Platte des Daches Diana und Actäon dargestellt sind), zum Theil gehören sie dem modernen Leben an und enthalten Jagd- oder Schlachtszenen u. dergl.; unter letzteren ist namentlich eine große Seeschlacht anzuführen. Die künstlerische Auffassung ist hier ohne sonderliche Bedeutung, auch die Technik der Schleifarbeit noch ziemlich roh; doch dürfte sie, auf eine so eigenthümlich reiche Weise und wenigstens in manchen Einzelheiten der Darstellungen nicht ohne glücklichen Erfolg angewandt, für die Geschichte dieses besonderen Kunstzweiges immer sehr beachtenswerth sein.

Die ebengenannten Arbeiten gehören ohne Zweifel noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Ein zierliches 372.
Schränkchen vergegenwärtigt dagegen den Stand der Kunst um die Zeit des Jahres 1700. Es bildet eine brillante Architektur im Style der Zeit, mit geschmackvoll ausgeführten korinthischen Säulen und mit hohem

Giebelaufsätze, in dem eine astronomische Uhr enthalten ist. Das Hauptmaterial der Arbeit besteht aus Schildpatt. Das Ganze und namentlich der Giebelaufsatz ist reichlich mit silbernen und vergoldeten Ornamenten, Reliefs und Statuetten besetzt, deren Bildung indess keinen sonderlichen Sinn mehr für schöne Form (oder für Form überhaupt) verräth. — In einer Schieblade des Fusses wird eine Anzahl kleiner silberner und vergoldeter Geräthe, die mit sauberen Email-Malereien verziert sind, aufbewahrt. Diese Malereien sind in demselben französisch theatralischen Style, wie namentlich die Emailen der Gebrüder Huaut (vergl. unten, n. 471 ff.), ausgeführt.

373. Den genannten Arbeiten ist noch ein kleines Holzkästchen anzureihen, welches reich mit Gruppen von Früchten decorirt ist, die aus bunten Steinen zierlich und mit Feinheit geschnitten sind.

2. Plastische Werke und Geräthe aus verschiedenem Material.

- An silbernem Prachtgeräth ist für diese Periode nicht
374. sonderlich viel anzuführen. Das Bedeutendste sind einige Pokale, deren Schmuck aus eingesetzten Schaustücken besteht und von denen der größte, sich auf die Stiftung und Dotirung der Universität Marburg beziehend, die Bildnisse hessischer Landgrafen enthält. —
375. Sehr zierlich sind einige, in Filigran gearbeitete, Geräthe.
376. An getriebenen Arbeiten in Silber, zumeist kleinerer Dimension, ist eine große Menge, darunter jedoch nur sehr wenig von künstlerischer Bedeutung, vorhanden. Das Meiste hievon gehört der Zeit um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts an. Interessant ist ein ziemlich großes, schalenartig vertieftes Medaillon mit dem

stark hervorgetriebenen Bilde eines reitenden geharnischten Feldherrn; im Hintergrunde die Andeutung einer Schlacht. Hier ist die Darstellung fein und belebt; das Kostüm deutet auf die zweite Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts. — Auch ein Paar zweiseitige getriebene Medaillen holländischer Arbeit verdienen Beachtung. Die eine bezieht sich auf den Admiral Ruyter d. ä., die andere auf den grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg, den sie als „*Keurvorst van Brandenburg, 1666*“ bezeichnet. Auf der Vorderseite der letzteren sieht man das von zwei Kriegern bekrönte Brustbild des Kurfürsten, auf der Rückseite eine allegorische Darstellung.

An kleinen Holz-Schnitzwerken ist aus der in Rede stehenden Periode wiederum nicht sonderlich Mannigfaltiges vorhanden. Unter diesen ist das Relief einer Madonna, welche ihrem Kinde die Brust giebt (im Style der Compositionen Maratti's) nicht ohne eine gewisse Anmuth. — Mehrere Kampfszenen, die ungefähr den Compositionen Lebrun's zu vergleichen sind, zeichnen sich durch lebendig bewegte Darstellung und durch feine Ausführung vortheilhaft aus. — Sehr kunstreich ist ein kleines figurenreiches Schlachtstück, dessen Hautrelief nach vorn zu fast als freie Gruppe heraustritt. Es stellt die Schlacht Josua's mit den Amalekitem dar, im Hintergrunde den Moses, auf dem Berge betend. In den Menschen und Thieren ist ein ausserordentlich bewegtes Leben, das Einzelne der Form zwar — durch gewaltsam anschwellende Muskeln — etwas manierirt, was aber in dem Style des Ganzen und in der Darstellung höchster Kraftäusserungen, eine (wenn auch bedingte) Rechtfer-tigung findet. — Zwei Hautreliefs mit Jagdszenen, eine Hirschjagd und eine Eberjagd, sprechen ebenfalls durch ihre saubere Ausführung an. — Zwei bacchische Haut-

reliefs mittlerer Gröfse sind mit dem Namen des Verfertigers S. G. Schwann daller bezeichnet; ohne sonderlich geistreiche Auffassung, enthalten sie doch manches Naive in einzelnen Figuren und sind in einer, wenigstens handwerksmäfsigen Tüchtigkeit gearbeitet. —

- Ein eigenthümlicher Kunstzweig, der in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts beliebt wurde, besteht in Relief-Arbeiten, die musivisch aus verschiedengefärbten Hölzern zusammengesetzt wurden. Die Kunstkammer besitzt verschiedene Werke der Art. Das
383. interessanteste derselben ist ein großes Brettspiel (1 Fuß 8 Zoll im Quadrat), welches mit der Inschrift: „*Johan Georg Fischer fecit 1661.*“ versehen ist. Die obere Fläche des Deckels ist mit einer reichen Relief-Composition in dieser Art, die Schlacht von Zama vorstellend, die sich durch ein frisches energisches Leben und eine gewisse Sauberkeit der Behandlung auszeichnet, geschmückt. Das Innere des Brettspiels ist mit einfachen musivischen Verzierungen ähnlicher Art (aber ohne Relief) versehen; die Brettsteine enthalten, auf der einen
384. Seite, in Relief gearbeitete Kriegsgeräthe*). [Eine treffliche kleinere Arbeit von ganz ähnlicher Technik und vollkommen übereinstimmendem Style, ein Relief, welches Araber zu Ross, mit einem Löwen kämpfend, darstellte, wurde kürzlich, während der Verfasser auf der Kunstkammer arbeitete, daselbst zur Ansicht vorgewiesen. Das Relief war mit einem Monogramm, welches aus den Buchstaben HGF zusammengesetzt, somit ohne allen Zweifel ebenfalls als Hans Georg Fischer zu deuten war, und ausserdem mit der Beischrift „*Egra*“ versehen, wodurch zugleich der Wohnort dieses Künstlers — Eger — festgestellt sein dürfte**).]

*) Mehrere Arbeiten von Joh. G. Fischer, von denen zwei ebenfalls aus Brettspielen mit Schlachtstücken bestehen, finden sich im grünen Gewölbe zu Dresden.

**) S. die Monogrammen-Tafel, 16. — Es scheint, daß diese

Mehrere ähnliche Arbeiten, doch nicht von demselben Werthé sind noch auf der Kunstkammer vorhanden. Unter diesen mögen hier nur, der eigenthümlichen 385. Darstellung wegen, die Reliefs auf den kreisrunden Seitenflächen einer Pulverflasche genannt werden. Auf der einen Seite sieht man einen Reiter in römischer Tracht, den Curtius, der in einen Abgrund springt, dargestellt; auf der andern Seite eine aufrecht stehende nackte Jungfrau, die in der einen Hand einen Kamm hält, in der andern den Schwanz eines Fuchses, den sie zwischen ihren Schenkeln festklemmt und der sich vergebens zu befreien strebt; hinter ihr ist ein Gehege, über das ein Mann hereinschaut und darauf eine Eule sitzt; am Himmel sieht man den Mond. Das Stück befand sich früher auf der königlichen Rüstkammer in Berlin und mußte zu wunderlichen Deutungen Anlaß geben. Eine bestimmte Erklärung dürfte schwer zu geben sein. Vielleicht darf man hiebei an das ältere Wappen einer bekannten adligen Familie erinnern, auf welchem eine auf einem Fuchs reitende nackte Jungfrau vorgestellt war, mit dem Motto; „Pfui Teufel wie Rasen die Flöhe.“

Arbeit dieselbe ist, auf welche bereits vor längerer Zeit im Schornschen Kunstblatte (1822, S. 44.) aufmerksam gemacht und als deren Verfertiger ebendasselbst (S. 192.), vermuthungsweise, der Kunsttischler und Bildhauer Johann Karl Haberstumpf von Eger (geb. 1656, gest. 1724) genannt wurde. Letztere Ansicht scheint indess wenig begründet, da dieser Name für das G. in dem in Rede stehenden Monogramme, welches auch das Kunstblatt mittheilt, keine Erklärung zuläßt; zugleich gehört wenigstens das oben genannte Schnitzwerk, seinem Style nach, jedenfalls in die Zeit nach der Mitte (nicht um den Schluß) des siebenzehnten Jahrhunderts. — Hienach dürfte denn auch die Angabe Brulliot's (a. a. O. I, no. 1848), der den Notizen des Kunstblattes folgt, zu berichtigen sein.

Eine andre Kunst-Technik, die in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu eigenthümlicher Vollkommenheit ausgebildet wurde, ist die, figürliche Darstellungen aus Eisen zu schneiden. Als der berühmteste Meister dieses Faches wird Gottfried Leygebe genannt, der, 1630 in Schlesien geboren, sich seit 1645 in Nürnberg aufgehalten und dort seine künstlerische Bildung empfangen hatte; im J. 1668, unter dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm d. Gr., wurde er nach Berlin berufen, wo er 1683 starb. Ursprünglich ein Schwertfeger, ward er durch kunstreich geschnittene Verzierungen von Waffenstücken und durch die Anfertigung von Stempeln für Münzen und Medaillen dahin geführt, sich seines schwierigen Materials auch zu selbständigeren Kunstwerken zu bedienen.

- Die Kunstkammer besitzt verschiedene Arbeiten seiner Hand, unter denen sich namentlich auch die berühmteste derselben befindet. Dies ist eine kleine Gruppe von 10 Zoll Höhe und Breite, deren Sockel mit der Inschrift: „*Gottf. Leygebe 1680.*“ versehen ist. Sie stellt die Figur des grossen Kurfürsten auf einem galoppirenden Pferde in ideal römischem Kostüm, einen Lorbeerkrantz um den Helm, und mit frei nachflatterndem Mantel dar. Das Pferd schlägt mit seinen Vorderhufen einen dreiköpfigen Drachen nieder, gegen den der Held eine Wurflanze erhebt. Die Arbeit ist mit grosser Liebe behandelt, mit einer unendlichen Feinheit und Sauberkeit in der Ausführung des Einzelnen, besonders was die sämmtlichen Nebendinge anbetrifft; aber dem Ganzen fehlt es an einer leichten, edlen Bewegung und auch die Körper-Verhältnisse, in der menschlichen Gestalt wie in der des Pferdes, sind schwer. Es wird berichtet, daß Leygebe dreier Jahre zur Vollendung dieser Arbeit bedurft und daß das Stück Eisen, daraus dieselbe geschnitten, einen Centner gewogen habe. (Als ähnliche, aber nicht so bedeutende Arbeiten, die er

früher ausgeführt, werden eine kleine Reiterstatue des römischen Königs und nachmaligen Kaisers Leopold I., aus einem 29 Pfund schweren Stück Eisen geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Kopenhagen, — und eine Reiterstatue Carls II. von England als St. Georg, aus einem 67 Pfund schweren Stück geschnitten, gegenwärtig in der Kunstkammer von Dresden, namhaft gemacht. Doppelmayr's „Nachrichten von Nürnbergischen Mathemat. und Künstlern“ enthalten schlechte Abbildungen dieser drei Figuren, in denen dem Pferde des grossen Kurfürsten von Brandenburg ein Paar Flügel zuertheilt sind, welche sich am Original nicht finden.)

Ein kleines, in Eisen geschnittenes Hautrelief (3 Z. 387. breit, $2\frac{5}{8}$ Z. hoch, stellt den Heliodor dar. Der Tempelräuber liegt unter den Füßen des Pferdes, auf welchem der geharnischte göttliche Reiter sitzt; die beiden Engel stehen dabei, und führen mit ihren Ruthen arge Streiche gegen den Niedergesunkenen. Das Ganze ist kräftig componirt, derb in den Intentionen, aber ebenfalls, bei feiner Ausführung, von schweren Formen. Eine Bezeichnung des Künstlers ist nicht vorhanden, aber der mit dem vorigen vollkommen übereinstimmende Charakter desselben, bei der Seltenheit der ganzen Technik, läßt keinen Zweifel gegen die Annahme, daß das Hautrelief von Leygebe herrühre, aufkommen. (Auch wird dasselbe schon, in F. Nicolai's „Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern u. s. w., welche sich in Berlin aufgehalten haben,“ unter den Werken Leygebe's — damals noch als im Privatbesitz befindlich — aufgeführt.)

Als eine dritte kunstreiche Arbeit Leygebe's ist eine 388. ovale Kapsel von Eisen anzuführen, welche durch einen Lorbeerkrantz eingefasst und auf beiden Seiten mit Reliefs geschmückt ist ($3\frac{1}{2}$ Zoll hoch, $2\frac{7}{8}$ Zoll breit). Auf der einen Seite ist Amor als der Beherrscher der drei Reiche dargestellt, — auf einem Adler, auf einem Delphin und auf dem Cerberus reitend und die Attribute

des Jupiters, des Neptun und des Pluto tragend. Auf der andern Seite findet sich Amor ebenfalls in dreifacher Darstellung, mit Vögeln schwebend, mit einem Drachen und mit einem Schwan spielend. Die Ausführung ist wiederum höchst sauber, besonders in den Thieren; in den Figuren des Amor zeigt sich, neben einer trefflich natürlichen Behandlung, zugleich eine frische Naivetät in der Auffassung, die sich im Einzelnen sogar (in der Figur des schwebenden Amor) zu einer graziösen Anmuth ausbildet. Im Innern sind auf der einen Seite Darstellungen in flachem Relief, theils versilbert, theils vergoldet, angebracht: eine Tafel mit den Zeichen der Planeten und drei Genien mit einer Sichel, mit dem Bilde des Mondes und mit einem Todtenkopfe. Dabei findet sich, in einem Halbmonde stehend, das aus den Buchstaben G L zusammengesetzte Monogramm des Künstlers*). Die andre Seite des Inneren hat punktirte Verzierungen.

389. Ein aus Eisen geschnittenes Medaillon enthält auf der einen Seite das Brustbild Christi, drei Viertel von vorn, fein gearbeitet aber ohne eigentliche Bedeutsamkeit der Form und des Ausdrucks; auf der andern Seite eine Kugel mit einem Kreuz und darunter die Buchstaben G. L., wiederum zur Bezeichnung des Namens Gottfried Leygebe.

390. Als Zeugniß der kunstreichen Waffenarbeiten Leygebe's ist ein aus Eisen geschnittener Degenknopf anzuführen, dessen Kugelfläche durch die Relief-Darstellung des Kampfes des Herkules mit den Centauren ausgefüllt wird. Es ist eine reiche, lebenvolle Composition, die sich, was das Ganze anbetrifft, mit glücklicher Berechnung dem schwierigen Raume fügt. Doch findet man im Einzelnen manche Mängel in den Verhältnissen der Körper (wie namentlich der Oberkörper des Herkules

*) Brulliot a. a. O. I, no. 2186.

auffallend zu klein ist), die aber durch die ungünstigen Bedingungen der Arbeit auf gewisse Weise entschuldigt sein dürften. Die Ausführung ist auch hier sehr sauber. Eine äussere Bezeichnung, dass die Arbeit von Leygebe herrühre, ist nicht vorhanden; die ganze Behandlung indess ist wiederum so, dass auch in diesem Falle kein Zweifel hiegegen statthaft ist. — Ausser diesem Stück 391. sind noch mancherlei Waffenzierden, Degengriffe, Stichblätter, Dolchscheiden u. s. w., mit kleinen, in Eisen geschnittenen Darstellungen vorhanden, die indess zumeist einen mehr untergeordneten Werth haben und die, wenn man sie mit der künstlerischen Thätigkeit Leygebe's in Zusammenhang bringen will, wohl nur auf seine Werkstätte, nicht auf seine eigne Hand, zurückdeuten können.

Dagegen dürfte eine in Eisen geschnitzte Statuette, die als die letzte von den Arbeiten dieser Art anzuführen ist, wiederum vielleicht von Leygebe herrühren. 392. Es ist ein dickes Männlein, dass sich in bequemer Stellung hingekauert hat und sein Geschäft durch den Genuss der Tabackspfeife erleichtert. Die Arbeit ist derb, einfach, doch ebenfalls nicht ohne Sauberkeit, und in einer eigen vergnüglichen Weise durchgeführt.

Ausser den genannten Arbeiten Leygebe's ist sodann 393. noch ein anderes Werk, als Beispiel seiner anderweitigen Leistungen im Fache der Bildhauerkunst, anzuführen. Es ist ein grosses, starkerhabenes Bronze-Relief (2 Fufs 3 Zoll hoch, 2 Fufs 1 Zoll breit), welches, von einem Lorbeerkranze umgeben, das Profil-Bildniss des Kurfürsten Friedrich Wilhelm in Lebensgrösse enthält. Das Gesicht ist tüchtig und mit Gefühl für die Form gearbeitet, das Haar sehr fein ciselirt; der Ansatz des Körpers und des Gewandes verräth dagegen einen gewissen Mangel an plastischem Sinn für die grössere Di-

mension. Die Arbeit führt die Inschrift: „1671. G. Leygebe *ad viv. fecit.*“

394. Eine andre Bronze-Arbeit bezieht sich auf einen der Nachfolger Leygebe's in Berlin. Es ist das, drei Fuß hohe Modell des Monumentes, welches dem großen Kurfürsten durch Andreas Schlüter — den größten Bildhauer und Baumeister der gesammten in Rede stehenden Periode (geb. 1662, gest. 1714) — auf Befehl des Kurfürsten Friedrich III. (nachmaligen Königes Friedrich I.) errichtet wurde und welches noch gegenwärtig die lange Brücke zu Berlin schmückt. Es ist eine vollständige Wiederholung jenes unvergleichlichen colossalen Werkes: die Hauptmasse des Postamentes auch hier aus Marmor gearbeitet — die an demselben befindliche Inschrift (mit gleicher Angabe des Jahres der Weihe, 1703), die Reliefs, die vier Statuen der daran angefesselten Slaven, sowie die Equester-Statue des Kurfürsten in ihrem römischen Costüme, in Bronze gegossen. Es wird berichtet (Nicolai, a. a. O. S. 104), daß das in Rede stehende Werk der Abguß des ursprünglichen, von Schlüter allein gearbeiteten Modelles sei und daß der Guß desselben von dem Gießer Joh. Jacobi, von dem das colossale Monument selbst gegossen wurde, herrühre. Wir müssen indess die Richtigkeit dieser Angabe, wenigstens sofern diese von Schlüters Originalmodell spricht, — dahin gestellt sein lassen.

- Noch zwei andre Bronze-Arbeiten sind hier einzureihen, die wiederum der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehören dürften. Die eine (13 Zoll hoch) ist der Kopf eines alten Mannes mit nacktem Schädel, scharfgebogener Nase und emporgerichtetem Antlitz, in den alten Verzeichnissen der Kunstkammer als „Heraclit“ benannt; die Arbeit ist tüchtig und mit lebendiger Energie durchgeführt. — Das zweite Stück (14 Zoll hoch) gehört zu den derben Späßen der Zeit; es stellt einen alten Narren dar, welcher, in nicht ganz

feiner Tournüre, brütend auf einem Neste mit Eiern sitzt, aus denen bereits einige kleine Nörchen hervorkriechen; die Ausführung zeugt, wie der Gegenstand, von einer sorglosen Derbheit.

Hiebei mögen ferner zwei andere, grössere Sculptur-Werke, welche das Bildniß des grossen Kurfürsten enthalten, erwähnt werden. Zuerst eine lebensgrosse Mar- 397. morbüste, die nicht ohne ein gewisses Verdienst gearbeitet ist; sie ist zwischen den Jahren 1705 und 1709 auf die Kunstkammer gekommen und rührt vermuthlich von der Hand des damaligen Hofbildhauers Joh. Christoph Döbel her. — Sodann eine, ebenfalls lebens- 398. grosse, aus Holz geschnitzte und mit naturgemässen Farben bemalte Statue, welche den Helden ganz gepanzert, nur das Haupt unbedeckt, und im kurfürstlichen Mantel darstellt. Diese Arbeit (die im J. 1705 auf die Kunstkammer gekommen ist) steht indess bereits mit den lebensgrossen Wachfiguren dieser Zeit, bei denen die künstlerische Bedeutung untergeordnet ist und von denen weiter unten gesprochen werden wird, auf gleicher Stufe.

Auch eine kleinere Büste, $8\frac{1}{2}$ Zoll hoch, in Holz 399. geschnitzt und bronzirt, welche den König Karl XII. von Schweden darstellt, ist hier zu erwähnen. Sie ist, zufolge einer Angabe auf der Rückseite der Büste, von Kretschmer, Hofbildhauer in Dresden, gearbeitet, zwar ohne feinere Detaillirung der Form, aber mit einer gewissen geistreichen Anlage und namentlich mit dem Ausdrücke grosser Kraft in der Partie des Mundes.

An Elfenbein-Schnitzwerken ist aus dieser Periode wiederum verschiedenes eigenthümlich Interessante anzuführen, namentlich zunächst einige Werke, die noch der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts angehören und vermuthlich insgesamt von der Hand des Bildhauers

- Leonhard Kern, der in der früheren Zeit des Jahrhunderts besonders zu Nürnberg thätig war, im J. 1648 nach Berlin gerufen wurde und 1663 starb, herrühren.
400. Das wichtigste unter diesen ist eine ungemein kunstreich componirte Gruppe von $8\frac{3}{4}$ Zoll Höhe, welche Adam und Eva vorstellt. Adam sitzt auf einem Felsstück; vor ihm und zu ihm gebeugt steht Eva, indem sie ihn mit der Rechten umfaßt und ihm mit der Linken den Apfel hinreicht. Hinter Adam steht ein Windhund, den er mit der linken Hand streichelt; am Boden sieht man eine Schildkröte. Die Auffassung in den Figuren ist ohne eigentlich höheren Adel, mehr Nachahmung einer gemeineren Natur, was besonders in der Gestalt des Adam, durch das schmalere Verhältniß der Schultern, das schwere der Hüften, auffällig ist, während die Gestalt der Eva im Ganzen einen bedeutenderen Eindruck gewährt. Auch die Köpfe beider sind, ohne eine Richtung auf Idealität, ganz in einem mehr nüchternen Portrait-Charakter gehalten, was namentlich wiederum in dem Kopfe des Adam, der den zu jener Zeit üblichen Schnurrbart und Knebelbart trägt, hervortritt. Dabei aber ist wenigstens dies Element der Naturnachahmung mit grosser Sorgfalt in jeder Einzelheit durchgebildet, jede Bewegung belebt; überhaupt ist, wie auf das Ganze der Composition für die verschiedenen Gesichtspunkte, so auch auf die Ausführung ein grosser Fleiss verwandt, der sogar in der Behandlung der Haare bis über die wünschenswerthe Grenze hinausgeht. An dem Felsstück, darauf Adam sitzt, findet sich das aus den Buchstaben LK zusammengesetzte Monogramm *), welches unzweifelhaft auf den in Rede stehenden Künstler zu deuten ist; und dies um so sicherer, als der sehr bemerkenswerthe und in mehrfacher Beziehung keinesweges erfolglose Fleiss, der sich an dieser Arbeit zeigt, mit der

*) S. die Monogrammen - Tafel, 17.

Nachricht, „dafs es ihm in Elfenbein-Bildern zu seiner Zeit fast keiner gleich gethan“ *), sehr wohl übereinstimmt.

Drei einzelne Statuetten sind denen der eben besprochenen Gruppe nahe entsprechend. Zwei von die- 401.
sen, deren jede 11 Zoll hoch ist, stellen wiederum Adam und Eva, und zwar gleichfalls in einer gegenseitigen Beziehung, dar. Sie sind gegeneinander gewandt, miteinander sprechend, Eva in der Geberde des Ueberredens; hinter Adam steht auch hier ein Windhund, hinter Eva ist die Schlange angebracht. Die ganze Körper-Auffassung gehört derselben Richtung an, wie die des vorgenannten Werkes; nur ist bei der Figur des Adam ein andres Modell mit etwas stärkeren Hüften benutzt worden; die Köpfe, vornehmlich der der Eva, sind ebenfalls denen der Gruppe sehr ähnlich. Wir werden somit auch diese Figuren mit grösster Wahrscheinlichkeit dem Leonhard Kern zuschreiben dürfen. Ein Haupt-Unterschied zwar besteht darin, dafs hier nicht jene, fast übertriebene Sorgfalt der Ausführung vorherrscht; doch ist dieser Umstand nicht so bedeutend, dafs er zu einem Zweifel an unsrer Annahme Veranlassung geben könnte; im Gegentheil scheint in jener Gruppe die ganz bestimmte Absicht: in dem einzelnen Werke ein Beispiel der vollständigsten Meisterschaft vorzulegen, sich deutlich kund zu geben, was denn von selbst auf eine minder raffinirte Ausführung bei andren Arbeiten zurückschliessen läfst. — Von der dritten Statuette gilt ganz 402.
dasselbe. Diese ist $7\frac{1}{2}$ Zoll hoch und stellt eine nackte Nymphe dar, die ein Getränk aus einem Krüge in eine Schaale giefst. Bei leichterer Ausführung und bei einem fast mehr hervortretenden Bestreben nach Anmuth und Zartheit der Form liegt auch hier eine den Figu-

*) Doppelmayr: Hist. Nachricht von den Nürnbg. Künstlern, S. 229.

ren jener Gruppe vollständig entsprechende Körper-Auffassung zu Grunde, ist namentlich der Kopf wiederum den Köpfen der beiden Figuren der Eva vollkommen ähnlich gebildet.

403. Ein viertes Werk dürfte ebenfalls dem Leonhard Kern zuzuschreiben sein. Dies ist die groſse Elfenbeinfigur eines nackten Knaben, welche, sitzend, 13 Zoll in der Höhe miſst. Der Knabe sitzt auf einem Füllhorn, über das ein Gewand gebreitet ist und daraus Kronen, Münzen und Aehnliches (Insignien der Hoheit und Macht) hervorströmen; auf der Spitze des Horns ist eine Kurmütze angebracht. Daneben liegt ein Todtenkopf. Die Kurmütze läſst in dem Knaben einen jungen Kurprinzen, der Todtenkopf den früh erfolgten Tod desselben erkennen; unter diesen Verhältnissen aber (und da das Werk als fürstliches Eigenthum bereits im J. 1695 an die Kunstkammer abgeliefert wurde) kann in ihm kein Anderer als der älteste Sohn des groſsen Kurfürsten, welcher im Mai 1648 geboren wurde und im October 1649 starb, dargestellt sein. Da aber in dieser Zeit der so berühmte L. Kern sich bereits in den Diensten des Kurfürsten befand, so ist es wenigstens sehr wahrscheinlich, daſs gerade ihm die Arbeit, welche die Erinnerung an einen geliebten Gestorbenen festzuhalten bestimmt war, übertragen sein dürfte. Auch stimmt hiemit die Auffassung (soweit zwischen dieser Arbeit und den vorgenannten ein Vergleich statthaft ist) sehr wohl überein; auch hier ist eine naiv unbefangene, lebenvolle Nachahmung der Natur vorherrschend; das Kind sitzt, ohne sonderliche Leichtigkeit in Stellung und Geberde, gerade aufrecht da; die Züge des Gesichtes sind ungemein individuell gehalten. Die Behandlung ist etwas leicht, aber geistreich; daſs dieselbe nicht zarter durchgebildet ist, kann sehr leicht aus dem nahe liegenden Grunde, daſs dem Künstler keine lange Zeit zur Vollendung gerade eines solchen Werkes vergönnt sein mochte, erklärt werden.

Noch ein andres Werk endlich giebt sich als eine 404. unzweifelhafte Arbeit des Leonhard Kern zu erkennen. Es ist ein in Speckstein geschnittes ($4\frac{1}{2}$ Zoll hohes, $3\frac{3}{8}$ Z. breites) Relief: das nackte Brustbild eines bärtigen Mannes, welcher die Arme über die Brust gelegt hat und den rechten Zeigefinger wie im ernstesten Gespräche erhebt. Unterwärts findet sich dasselbe Monogramm, wie bei der Gruppe von Adam und Eva, und daneben die Altersbestimmung: „*Ae. 55*“ *); die Art und Weise, wie letztere und das Monogramm neben einander stehen, deutet darauf hin, daß sie sich auf einander beziehen, daß das Werk somit als des Künstlers eignes Portrait betrachtet werden muß. Zwar ist auf der Holzplatte, die den Rahmen des Reliefs gegenwärtig auf der Rückseite verschließt, von neuerer Hand bemerkt, daß dasselbe einen Grafen von Hohenlohe darstelle und daß es von Lucas Kilian (und zwar vom J. 1632) herrühre. Beides scheint indess nicht richtig. Wie bemerkt, kann die Altersangabe nur auf den Namen, den das Monogramm bezeichnet, bezogen werden; und hiebei wird denn auch die seltsame Caprice, ein Bildniß nackt, zugleich mit einem eigenthümlich schmerzlichen Ausdruck in Stirn und Augen und in der ange deuteten Geberde darzustellen (denn in den eignen Portraits von Künstlern findet sich wohl öfter Aehnliches) minder auffallend. Daß das Werk aber von Lucas Kilian gefertigt sei, dafür dürfte sich schwerlich irgend ein besondrer Grund anführen lassen; es ist nicht bekannt, daß dieser Künstler, ein Kupferstecher, sich im Fache der Bildhauerei irgendwie umgethan habe; auch findet sich nur Ein Fall, in welchem er eine Arbeit mit einem Monogramm, doch von andrer Form, bezeichnet haben dürfte (Brulliot, a. a. O. I, No. 2748. und III, App. 1, no. 315, a.). Im Gegentheil entspricht die in

*) S. die Monogrammen - Tafel, 18.

Rede stehende Arbeit vollkommen, und namentlich was die etwas conventionelle Behandlung der Haare anbelangt, der Technik an jener, dem Leonh. Kern zuzuschreibenden Gruppe von Adam und Eva.

405. Andre Elfenbeinarbeiten, zunächst aus der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts, reihen sich den vorgenannten an. Seltsam in Auffassung und Form sind unter diesen zwei Gruppen. Die eine derselben stellt Perseus und Andromeda, am Felsen über dem Drachen hängend, dar; die menschlichen Figuren sind aus Elfenbein, der Felsen, einige Theile des Drachens und das Postament, darauf die Gruppe ruht, aus einer dunklen componirten Masse gebildet. Die Anordnung des Ganzen, die Bewegungen der Figuren sind abentheuerlich aufgefaßt, doch nicht ohne eine gewisse frische Lebendigkeit.
406. Aehnlich ist die zweite Gruppe, in der ein Mann ein nacktes Weib (das auf seiner Brust und Schulter förmlich reitet) und dieses einen Knaben emporhebt. Beide Arbeiten befanden sich übrigens bereits im J. 1688 auf der Kunstkammer.
407. Wenig bedeutend, wenn auch nicht ohne ein gewisses Formengefühl gearbeitet, ist die Figur eines Atlas, welcher die Himmelskugel trägt, und neben dem, an der Fußplatte, einige Genien angebracht sind. Auf der Kugel sind die Sternbilder angedeutet; oberwärts auf derselben sitzt, in sehr kleiner Dimension, die allegorische Figur der Religion. Die Kugel ist aufzuklappen und enthält im Innern drei Abtheilungen aus vergoldetem Silber, über denen, in der Mitte, ein elfenbeinernes Kindchen sitzt, welches Seifenkugeln bläst. Das Ganze scheint ein Prunkgeräth für die fürstliche Tafel zu sein.
408. Interessanter ist eine mittelgroße Statuette der h. Anna, welche die kleine Maria auf dem Arme trägt. Ohne zwar in den Linien eine edlere Klarheit zu entwickeln, zeichnet sich die Figur doch noch durch eine

eigenthümliche Würde, sowie durch die leichte Behandlung des Gewandes, aus.

Im höchsten Grade merkwürdig ist dagegen ein 409. kleines, $3\frac{7}{8}$ Zoll hohes Kunstwerk, welches dem letzten Decennium des siebenzehnten Jahrhunderts angehört und in jeder Beziehung eine solche Meisterhaftigkeit entwickelt, daß man dasselbe, in Rücksicht auf die allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklungs-Verhältnisse, der schönen Periode zu Anfänge des Jahrhunderts zuschreiben würde, liesse sich die Zeit der Anfertigung nicht aus eigenthümlichen Umständen mit vollkommener Sicherheit feststellen. Das Ganze bildet den aus Elfenbein geschnitzten Griff eines Spazierstockes. Es ist eine Gruppe von sechs Genien, die sich eben so ungezwungen wie kunstreich emporbaut, um oberwärts den Kurhut und das Scepter zu tragen; der eine der Genien hat sich den Hosenbandorden naïv wie eine Degenkoppel um den Leib gehängt. Der Kurhut und der Hosenbandorden lassen hier nur auf ein einziges bestimmtes Ereigniß schliessen, nemlich auf die Ueberreichung des Ordens, von Seiten des Königes Wilhelm III. von England, an Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg (den nachmaligen König), welche im J. 1690 stattfand. Gewiß ist anzunehmen, daß das Kunstwerk, welches dies Ereigniß festzuhalten bestimmt war, nicht bedeutend später gefertigt sei; auch kann die Vollendung desselben höchstens nur auf zehn Jahre hinausgerückt werden, indem es bereits im J. 1700 an die Kunstkammer abgeliefert wurde. Die Arbeit ist mit einem aus den Buchstaben MD bestehenden Monogramm bezeichnet *). Vergleicht man die Reihe derjenigen Künstler, welche in der in Rede stehenden Zeit für den Berliner Hof arbeitete **), so findet man nur den Namen des Hofbildhauers

*) Wie bei Brulliot, I, no. 1652.

**) Nicolai a. a. O.

Michel Däbeler (auch Döbeler und Döbell geschrieben, gest. 1702), auf welchen dies Monogramm passen und dem man somit die Arbeit zuschreiben dürfte. (Freilich fehlt es bis jetzt an speciellen Zeugnissen, daß derselbe sich gerade in solchen Schnitzwerken aus Elfenbein ausgezeichnet habe.) Die Aufgabe, welche dem Künstler bei der Anfertigung dieses Werkes gestellt war, machte die Besiegung ganz eigenthümlicher Schwierigkeiten nöthig: das Ganze der figurenreichen Gruppe mußte eine cylinderartige Form beobachten, nach oben hin um ein Weniges an Stärke zunehmen, und alle vorspringenden Theile mußten (um, im Fall des Gebrauches, eine bequeme Handhabung möglich zu machen) vermieden werden. Diesen Anforderungen ist aufs Vollständigste genügt, aber die Besiegung dieser Schwierigkeiten bildet nur das geringere Verdienst des Künstlers. Höchst ungezwungen, in vollkommenster Leichtigkeit und fröhlichster Naivetät klettern die Figuren der sechs Kinder übereinander empor; es ist, als ob sich die Gruppe in gar keiner andern als der vorgeschriebenen Form hätte gestalten können. Dabei ist ferner nirgend eine auffallende Lücke, ist der Raum überall aufs Gleichmäßigste erfüllt; und doch wird nirgend die Bewegung der einen Gestalt durch die der andern beeinträchtigt, doch entwickelt sich jede einzelne in vollkommener Freiheit, in vollkommen ausgebildeter Form, doch bietet sich dem Auge des Beschauers auf jeder Seite eine höchst harmonische Bewegung der Linien dar. Bei alledem endlich — und hierin scheint uns der größte Vorzug des kleinen Werkes zu liegen — sind die einzelnen Gestalten mit der zartesten Weichheit, mit der edelsten Naturwahrheit durchgebildet, tragen sie alle das Gepräge einer Anmuth, einer reinen kindlichen Schönheit, wie wir Aehnliches kaum in den reizenden Kinderfiguren eines Fiamingo wiederfinden. — Wir staunen, wenn wir in jener Zeit, welche die Kunstgeschichte als die

eines tiefen Verfalles zu bezeichnen pflegt, den erhabenen Leistungen des Andreas Schlüter begegnen; und doch verrathen diese, wenn auch nur in untergeordneten Theilen, den Charakter der Periode, der sie angehören. Das in Rede stehende, so unscheinbare kleine Werk, welches von dem flüchtigen Beschauer so leicht übersehen wird, zeugt bis in das letzte Detail von einer Tiefe des Wissens, von einer Lauterkeit des Gefühles, von einer Sicherheit der Hand, welche wir nur auf den höchsten Gipfelpunkten der Kunst wiederfinden; nur seine Bestimmung (und die durch diese gebotene Hauptform, als Bekrönung eines schlanken Stabes) ist es, welche den Geschmack der Zeit um das Jahr 1700 erkennen läßt.

Uebrigens steht dies Werk nicht gänzlich isolirt da. Die Kunstkammer bewahrt noch eine Reihe ähnlicher, aus Elfenbein gearbeiteter Griffe von Spazierstöcken, von derselben oder von kleinerer Dimension, welche zumeist ebenfalls mit Kinderfiguren geschmückt sind. Sie sind von verschiedenem Kunstwerth; einige stehen dem ebenbesprochenen Stück ziemlich nahe, besonders eins, welches derselben Hand, die jenes gefertigt, anzugehören scheint. Hier sieht man fünf Kinder dargestellt, welche Trauben und andere Früchte tragen. Auch in diesen Figuren entwickelt sich eine ähnlich reizvolle und naive schöne Naturwahrheit, so daß das Ganze wiederum in hohem Grade beachtenswerth erscheint; doch ist die Arbeit von einer ungleich einfacheren Composition, indem die Figuren nur mehr in relief-artiger Weise aus einem festen Kerne hervortreten. (Einer der Stockgriffe enthält, eigenthümlich abweichend von den übrigen, auf der einen Seite das Brustbild einer Frau, auf der andern einen Todtenkopf, eine Zusammenstellung, welche an die oben, n. 333—336, erwähnten Doppelköpfe erinnert.) — Neben diesen Stockgriffen mag hier zugleich noch ein andres kleines Werk genannt werden, welches

indess bereits um einige Decennien jünger sein dürfte. Es ist eine elfenbeinerne Stock-Krücke, in der Gestalt eines weiblichen Brustbildes, das einen zierlichen, geflochtenen Strohhut trägt und hinterwärts, nach Art einer Sirene, in die reich verzierte Krücke übergeht. In der Behandlung zeigt sich hier die galanteste französische Manier; es ist, eine ungemein zierliche Spielerei, aber sie hat wenigstens das Verdienst, eben nicht mehr sein zu wollen.

413. Ein Paar andre Arbeiten reihen sich denen der vorgenannten Stockgriffe näher an. So eine Gruppe zweier Kinder, die in anmuthiger Bewegung nebeneinander hinkriechen, und die wohl unter dem Einfluß jenes vorzüglich begabten Meisters entstanden sein dürfte. — So
414. eine zweite, 8 Zoll hohe Gruppe, welche Venus und Amor darstellt; Venus hält einen Apfel empor, nach welchem der Knabe eifrig verlangt. In der Gestalt des letzteren, dessen Bewegung zwar nicht mehr eine gleich naive Anmuth hat, scheint sich indessen auch hier derselbe Einfluß kund zu geben; die Figur der Venus dagegen ist gänzlich verfehlt und trägt entschieden das Gepräge des verdorbenen Geschmacks, der zu jener Zeit vorherrschend war. Uebrigens findet sich, was für Zeit- und Ortbestimmung des ganzen, so eben besprochenen Cyklus von Elfenbeinschnitzwerken nicht unwichtig sein dürfte, von dieser Gruppe wiederum die Notiz, daß sie dem Könige Friedrich I. von seinem Sohne, dem Kurprinzen Friedrich Wilhelm, zum Neujahr 1703 verehrt und daß sie noch in demselben Jahre an die Kunstkammer abgegeben wurde.
415. Als ein beachtenswerthes Werk aus dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts ist ferner eine kleine Elfenbeinstatuette der h. Jungfrau anzuführen. Sie ist mit Rosen bekränzt und steht auf einer Kugel; das Postament, dessen Verzierungen besonders zur Rechtfertigung der angegebenen Zeitbestimmung dienen, enthält den Na-

men der Maria (ohne den man allerdings möglicher Weise eine andre Heilige in der Dargestellten zu erkennen geneigt sein möchte). Sie ist in einer lebendig affektvollen, doch nicht manierirten Stellung gehalten, die Gewandung ebenfalls sehr bewegt, doch in große Massen geordnet und, wenigstens im Einzelnen, sehr leicht und zart behandelt.

Zwei Altaraufsätze derselben Zeit führen dagegen 416. wiederum sehr augenscheinliche Beispiele des verdorbenen Geschmackes vor. Sie sind aus Elfenbeinstücken (jedes von 10 Zoll Höhe und 6 Zoll Breite) gebildet und stellen, der eine den Sturz der bösen Engel, der andre das jüngste Gericht dar. Sie bestehen ganz und gar aus einem Gewimmel einzelner Figuren, die über- und hintereinander schweben und stürzen und nur mit einzelnen Gliedern einander berühren. Die Arbeit ist, in Betracht der hiebei nöthigen vielfachen Durchbrechungen, allerdings zwar auf gewisse Weise merkwürdig, dabei aber ohne alles künstlerische Gefühl. Beide zeigen übrigens genau dieselbe Behandlung und auch die bronzenen Ornamente, durch die sie eingefasst werden und die ihren Fuß bilden, stimmen ganz miteinander überein.

Aus der in Rede stehenden Periode, dem Ende des siebenzehnten und dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, ist ferner eine sehr bedeutende Anzahl von Relief-Arbeiten in Elfenbein vorhanden, zumeist religiösen, nur einige wenige mythischen oder allegorischen Inhalts. Im Ganzen findet sich unter ihnen aber nur sehr wenig, was durch lebenvolle Behandlung, durch Reinheit und Würde des Gefühles nur einigermaßen ausgezeichnet wäre. Es wird genügen, auf einige wenige dieser Arbeiten aufmerksam zu machen.

Ein kleines Relief von $4\frac{5}{8}$ Zoll Höhe enthält die Ma- 417. donna, unter dem Kreuze sitzend, an deren Schoofs der Leichnam des Sohnes lehnt, zwei Engel, die klagend

- zu den Seiten stehen, zwei andre 'oberwärts mit den Marter-Instrumenten. Die Composition erinnert an die spätesten Leistungen der italienischen Kunst, doch hat die Ausführung eine gewisse Tüchtigkeit, und die Gestalt der Madonna ist nicht ohne Würde. —
418. fseres, aus mehreren Elfenbeinstücken zusammengesetztes Relief, $9\frac{3}{4}$ Zoll hoch und 7 Z. breit, enthält die Darstellung des jüngsten Gerichtes, in den Motiven der bekannten grossen Composition Michelangelo's nachgeahmt. Es besteht aus einer Unzahl kleiner Figürchen, die nicht ohne Sauberkeit ausgearbeitet sind; das Ganze aber hat keine sonderlich künstlerische Bedeutung. —
419. Am Tüchtigsten und Anziehendsten, wenngleich immer den allgemeinen Charakter der Zeit nicht verläugnend, ist die auf schwarzen Sammt aufgelegte Relief-Figur des Atlas, welcher die Himmelskugel trägt.
- Zwei Reliefs sind wegen der, auf ihnen vorhandenen Bezeichnung der Verfertiger zu bemerken. Das eine
420. von diesen, $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $2\frac{7}{8}$ Z. breit, stellt einen Eremiten dar, der einen langen knotigen Stab in der Hand trägt, im Hintergrunde ein Kirchlein. Die Figur ist, was das Ganze der Stellung anbetrifft, nicht übel gedacht, aber von oberflächlicher, nicht einmal verhältnissrichtiger Behandlung. Untervwärts findet sich das erhaben gearbeitete, aus den Buchstaben P H zusammengesetzte Monogramm des Künstlers *). Eine neuere Aufschrift auf der Rückseite erklärt dasselbe mit den Worten:
421. „*Pfeifhofen fecit*“. (?) — Das zweite Relief, welches $4\frac{1}{2}$ Zoll hoch und $6\frac{3}{4}$ Z. breit ist, enthält die Darstellung der Kreuzigung Christi. Das Kreuz mit dem Körper des Heilandes wird von einigen Knechten mit Seilen emporgezogen, während andre Knechte und Krieger mit Lanzen dasselbe zu stützen bemüht sind; am

*) Es gleicht dem des Peter van Harlingen, welches bei Bruliot (*Dict. Nouv. éd.*) I, n. 2456 verzeichnet ist.

Boden liegen die beiden andern Kreuze mit den Schächern; weiter zurück sieht man Schaaren von Zuschauern. Die Composition ist ziemlich lebhaft, einige Stellungen der Knechte sind gut gedacht; sonst aber ist die Ausführung sehr unbehülflich und ohne Gefühl für das Detail. Auf einem der Geräthe im Vorgrunde findet sich die Inschrift: M. B. 1690. Vielleicht ist dieselbe auf den Elfenbeinschnitzer Magnus Berg (oder Berger, geb. 1666 in Norwegen, gest. 1739), von dem sich unter andern in der Kunstkammer zu Kopenhagen Elfenbeinwerke befinden, zu beziehen.

In die Regierungszeit Kurfürst Friedrich's III. von Brandenburg gehören, neben den oben besprochenen Arbeiten, verschiedene in Elfenbein gearbeitete Portrait-Medaillons, welche von der Hand eines und desselben Künstlers herrühren. Eins derselben enthält das Bildniß der Königin von England, Maria II., und auf der Rückseite nennt sich der Künstler in der eingegrabenen Inschrift: „*Cavalier f. Londoni* 1690.“ Ein zweites enthält, nebeneinander, die Bildnisse Kurf. Friedrich's III. von Brandenburg und seiner zweiten Gemahlin Sophie Charlotte; unter den Bildnissen die Bezeichnung des Künstlers mit den Buchstaben IC. Drei andre sind ohne Bezeichnung und stellen den Kurprinzen Friedrich Wilhelm, den Markgrafen Philipp Wilhelm von Brandenburg, und den König Wilhelm III. von England dar. Das erste dieser fünf Medaillons ist bereits im J. 1691, die andern vier sind im J. 1694 auf die Kunstkammer gekommen. Die Arbeit ist ungemein zart, weich und fein, aber merkwürdig verschwimmend; es fehlt alle plastische Tüchtigkeit, namentlich was die Gesetze der Relief-Verjüngung anbetrifft, deren nothwendige scharfe Absätze und Flächenbildungen dem Künstler, wie es scheint, gar hart vorgekommen sein mögen. Dieser Künstler ist ohne Zweifel Eine Person mit dem zu jener Zeit namhaft gemachten Medailleur Chevalier, welcher im J.

1692 eine Münzgeschichte Wilhelm's III. herausgab und von 1703 an verschiedene Denkmünzen auf Friedrich I. (nach seiner Annahme der königlichen Würde) lieferte.

- Ungefähr aus derselben Zeit sind noch mehrere Portrait-Medaillons aus Elfenbein von der Hand anderer
423. Künstler vorhanden. Eins der interessantesten ist das des berühmten Medailleurs Raimund Falz (der 1688 nach Berlin berufen worden war und 1703 starb), von ihm selbst geschnitten; es ist sehr tüchtig und kräftig behandelt, obgleich es immer das Gepräge des französischen Geschmackes trägt. — Wesentlich verschieden
424. hievon ist ein andres, etwas jüngeres Elfenbein-Medailon, welches den bekannten Kunstfreund Philipp Stosch in seinem sechsundzwanzigsten Jahre, im J. 1717, darstellt und dessen Verfertiger sich in der Inschrift: „J. Pozzo f. Romae,” namhaft macht. Das Brustbild ist im Profil und, abweichend von den vorigen Arbeiten, ohne Modestüm dargestellt; die ganze Auffassung gehört wesentlich bereits einer entschiedenen und sehr glücklichen Nachahmung antiker Behandlungsweise an. Der Künstler ist ohne Zweifel der zu jener Zeit bekannte italienische Medailleur Giovanni Pozzo und vermuthlich Eine Person mit dem gleichzeitig genannten Elfenbein-Arbeiter Gio. Pozzi, dem Vater des Malers Rocco Pozzi.

- Diesen Arbeiten sind hier noch zwei kleine Portrait-Büsten aus Elfenbein anzureihen, die, ihrem Costüme nach, etwa dem zweiten Viertel des achtzehnten
425. Jahrhunderts angehören. Die kleinere derselben ist nicht ohne charaktervolle Auffassung, doch nicht mit sonderlichem Geist behandelt; widerwärtig macht sich besonders der abgeschnittene Stumpf des Armes. Sie enthält den Namen des Verfertigers, dessen erster Buchstabe mit denen der Vornamen monogrammatisch verschlungen ist: „A. C. Lück fecit” [wenn nicht vielleicht J. C.

Lük zu lesen ist *)]. Der Name scheint einer Künstlerfamilie, die zwar auch „Luck, Lücke, Luick“ geschrieben wird, und die sich in der ersten Hälfte, besonders im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts im nordöstlichen Deutschland durch Elfenbeinarbeiten auszeichnete, anzugehören; besonders ein Ludwig Luck und ein J. C. L. Luck (wohl Eine und dieselbe Person) werden in ihr namhaft gemacht. — Derselben Familie 426. scheint denn auch die zweite, etwas grössere Büste zugeschrieben werden zu müssen. Das Ganze der Auffassung ist hier der eben besprochenen ähnlich, aber zugleich viel schöner arrangirt, viel edler aufgefasst und durchgebildet und mit dem Ausdrücke der vollendetsten Lebenswahrheit und Lebenstüchtigkeit. Dies Stück dürfte für jene Zeit wiederum als ein seltnes Beispiel zu betrachten sein.

Sodann ist eine große Menge verschiedenartiger 427. Geräthschaften von Elfenbein anzuführen. Mehrere Büchsen und Dosen der Art sind mit sehr sauberen, doch nicht gerade geistreich gearbeiteten Landschaften in Relief versehen; mehrere Tabacksreihen, mit buntem Rocco-Ornament, repäsentiren den Styl der Kunst um den Schluss des siebenzehnten Jahrhunderts. — Die Mehr- 428. zahl dieser Gegenstände besteht aus kunstreichen Drechslerarbeiten der mannigfachsten Art. Die Drechselkunst stand während des ganzen siebenzehnten Jahrhunderts, vornehmlich um die Mitte und in der späteren Zeit desselben, und bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein, in grossen Ehren; die Meister wurden von Fürsten und Herren aufgesucht, und die Hände erlauchter Personen selbst fanden in dieser Beschäftigung einen angenehmen Zeitvertreib. Die berühmtesten Künstler

*) S. die Monogrammen-Tafel, 19.

- dieses Faches zählt besonders die in Nürnberg ansässige Familie Zick, deren Thätigkeit vom Anfange des siebenzehnten bis in den Anfang des achtzehnten Jahrhunderts hinüberreicht. Mehrere der in der Kunstkammer vorhandenen Arbeiten solcher Art gehören ohne Zweifel den aus dieser Familie hervorgegangenen Meistern an. — Zu den interessantesten derselben dürften ein Paar hohe Aufsätze gehören, deren Haupttheile aus hohlen, dünn gearbeiteten Kugeln von Elfenbein bestehen. Im Innern dieser Kugeln, in welche man nur durch einige kleine Löcher hineinblicken kann, finden sich ziemlich große Kapseln von Elfenbein, die durch Fäden geöffnet werden und an deren inneren Flächen vortreffliche Miniaturbilder — in der einen die Brustbilder Christi und der Maria, in der andern die des Engel Gabriel und der Maria, enthalten sind. Bei andern sind, in ähnlicher Weise, mancherlei durchbrochene bewegliche vieleckige Körper in einander enthalten. Diese Arbeiten sind wahrscheinlich von Lorenz Zick (gest. 1666), dessen Ruhm gerade in deren Anfertigung bestand, gearbeitet. — Andre Arbeiten rühren von seinem Sohne Stephan Zick (gest. 1715) her: ein sogenanntes Kunstauge (welches, in kunstreicher Zusammensetzung, den Mechanismus des Sehens vergegenwärtigt); zwei sogenannte Trinitäts-Ringe, aus drei dünnen, gedrehten, los durcheinandergeflochtenen Ringen von Elfenbein bestehend, u. dergl. m. — Einige Kunstarbeiten sind, den alten Verzeichnissen zufolge, von erlauchten Herrschaften eigenhändig gedrechselt. So ein Pokal, dessen Fuß mit verschiedenen Kranzverzierungen geschmückt ist und auf dessen Deckel früher eine Pyramide befindlich war, von Kurfürst Georg Wilhelm von Brandenburg (reg. von 1619–40); so ein dreiarziger Tabacksstopfer, der im J. 1691 auf die Kunstkammer gekommen ist, von einem Herzoge von Curland.

An Schnitzwerken aus Perlmutter sind, als dieser Periode angehörig, einige Arbeiten anzuführen. Die eine von diesen bewahrt die eigenthümliche Hauptform 432. der Perlmutter-Muschel, indem die beiden Schaaalen derselben aneinander befestigt sind. Sie enthält auf beiden Seiten flache Relief-Darstellungen auf wolkenartig gravirtem Grunde, weibliche Gestalten und Genien, die den Styl der Kunst um das J. 1700 auf eine nicht eben anmuthlose Weise repräsentiren. Der Künstler bezeichnet sich in der Inschrift: „*C. bellekin f.*“ Dieselbe Be- 433. zeichnung trägt eine zweite, sehr groſse Muschel, auf welcher in ähnlicher Weise eine sehr groſse Menge von Genien auf Wolken dargestellt ist. — Eine dritte Ar- 434. beit in Perlmutter ist ein groſses ovales Medaillon mit dem sehr trefflich geschnitzten Profil-Bildnisse eines Fürsten, im Kostüm der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts und mit dem Elephantenorden geschmückt. Der Verfertiger hat sich mit dem Namen: „*J. L. Meil*“ bezeichnet.

Diesen Schnitzwerken in Perlmutter sind verschie- 435. dene Nautilus-Muscheln anzureihen, die, von mannigfach gestalteten Füſsen getragen, zu Tafel-Aufsätzen bestimmt waren und mit gravirten Darstellungen versehen sind. Die grölste ist diejenige, welche von der vergoldeten Figur eines gefesselten Sklaven getragen wird, und deren Gravirungen aus Genrescenen, im Style des Teniers, aber in ziemlich flauer Behandlung, bestehen. An den übrigen sieht man auch mythologische Vorstellungen gravirt.

Einen eigenthümlichen Kunstzweig bilden für diese Periode, besonders für die spätere Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts, die Arbeiten aus Bernstein. Die 436. Kunstkammer besitzt eine sehr bedeutende Menge von Werken solcher Art, gröſserer und kleinerer Dimension,

welche zum größten Theile zwischen den Jahren 1689 und 1698 (einiges Wenige nur in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts) an dieselbe abgeliefert worden sind: Schaalen, Flaschen, Krüge, Pokale, Dosen, Schränke und Schränkchen, zierliche Drechslerarbeiten, Schnurpfeifereien etc.; außerdem auch einige selbständig plastische Gegenstände. Von eigentlich künstlerischer Bedeutung ist freilich bei all diesen Dingen wenig die Rede; die figürlichen Darstellungen, die zur Verzierung einzelner Werke in großem Reichthum angewandt sind, verrathen nur eine handwerksmäßige Arbeit; Manches von ihnen ist auch in hohem Grade barbarisch. Sehr interessant ist dagegen eben jenes handwerksmäßige Element an sich: die sorgfältige und tüchtige Behandlung des Stoffes überhaupt, die kunstreiche Zusammenfügung der einzelnen Stücke (die bei manchen Gegenständen bedeutender Dimension ohne Metallfassungen zu Wege gebracht ist), die überdachte Benutzung der verschiedenfarbigen Stücke für die verschiedenen Theile eines größeren Ganzen, die eingelegten, aus durchsichtigem Bernstein gearbeiteten Medaillons, deren untere Flächen gravirte Darstellungen enthalten, u. dergl. m.

437. Zu bemerken ist unter andern ein ganz von Bernstein gearbeitetes Altärchen, welches im J. 1712 auf die Kunstkammer gekommen ist. Seine Hauptform wird durch eine Architektur im Style dieser Zeit, von 2 Fufs 3 Z. Höhe, gebildet. Es enthält als Altarblatt eine Reliefdarstellung: der Christusleichenam im Schoofse der Maria, die nicht ohne Tüchtigkeit, im Einzelnen sogar nicht ohne eine gewisse Würde behandelt ist. Darüber erhebt sich ein Crucifix von gleicher Höhe, so daß das Ganze 4 Fufs 6 Zoll hoch wird. — Sodann sind
438. zwei einzelne Bernsteinstücke von beträchtlicher Dimension, aus denen Figuren-Gruppen kunstreich ausgearbeitet sind, anzuführen. Das eine enthält das Urtheil des Paris, das andre den Perseus, der mit dem Medusen-

haupte die Krieger des Polydektes versteinert. Die Composition ist an beiden Stücken manierirt, die Formen indess sind nicht ganz ohne Verständniss; das Haupt-Interesse beruht aber auch hier in dem äußerlich Technischen der Arbeit.

Dasselbe gilt von einigen aus Korallen geschnitzten Arbeiten derselben Zeit, ein Crucifix und ähnliche Gegenstände darstellend. Nicht das Künstlerische, sondern eben nur der Stoff an sich und die Art seiner Anwendung ist es, was diesen Gegenständen Interesse verleiht. 439.

Einige in Schildpatt gegossene oder geprefste Reliefs gehören ebenfalls in dieselbe Zeit. Auch sie gewähren nur Interesse durch das Material und dessen Anwendung, die aber natürlich, bei der streifigen und fleckigen Farbe des Stoffes, nicht von einer gefälligen Wirkung sein kann. 440.

Endlich ist hier noch eine bedeutende Reihe von in Horn (namentlich Rhinoceros-Horn) geschnitzten und gedrechselten Gefäßen, Pulverhörnern u. dergl., von Kokosnüssen und Straußeneiern mit flachgeschnitzten (die letzteren auch mit gravirten) Reliefs namhaft zu machen, wobei aber wiederum von künstlerischer Bedeutsamkeit keine Rede ist. 441.

Zum Beschluß derjenigen Werke, welche der plastischen Kunst angehören, mögen hier noch einige lebensgroße Wachsfiguren, zum Theil von bedeutsamem historischem Interesse, angeführt werden. Zu diesen gehört zunächst die Figur des großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, deren vortrefflicher Kopf von dem bereits oben (n. 397.) genannten Bildhauer Joh. Christoph Döbell (st. 1713) bossirt ist; die Zusammen- 442.

- stellung der Figur gehört aber einer späteren Zeit an, indem sie erst im J. 1796 nach den Angaben Chodowiecky's erfolgte. — Sodann die Figur Friedrich's I., die ganz aus der Zeit des Dargestellten herrührt und mit dem ursprünglichen Kostüme desselben versehen ist. Den Verfertiger des Wachs-Gesichtes kennt man nicht, obgleich sich dasselbe durch eine höchst überraschende Lebenswahrheit auszeichnet. Schon Falsmann*), der den König noch gekannt hat, sagt von diesem Wachsbilde: „es sei dermaßen natürlich gemacht und getroffen, daß man gleichsam mit einem kleinen Schrecken befallen und mit Respekt gegen das Bild erfüllt werde, so oft man dasselbe ins Gesicht bekomme.“ Aehnliches drückt auch eine von Küster**) erzählte Anekdote aus. „Ein gewisser General (so sagt er) hat diesem Bilde, da es in des Königs Zimmer auf einen Stuhl gesetzt worden, seine Reverenz gemacht, weil er geglaubt, es sei der König. Da ihm nun nicht geantwortet worden, hat er es für eine Ungnade gehalten, ist darüber erschrocken und nach einigen Tagen gestorben. Der König, welcher dies sehr ungnädig genommen, befahl dieses Bild in Stücken zu zerschlagen, man hat es aber aufbehalten.“ —
444. Ausser diesen sind, als derselben Zeit angehörig, einige Kinderfiguren zu nennen, welche Prinzen und Prinzessinnen des königlichen Hauses vorstellen: den Sohn des ersten Königes (nachmaligen König Friedrich Wilhelm), und mehrere von den Kindern des letzteren, ältere Geschwister Friedrichs des Großen. Sie sind zum Theil nicht ohne eigenthümliche Anmuth gearbeitet.
445. Eine Wachsfigur neuerer Zeit stellt Friedrich den Großen in höherem Alter dar. Das Kostüm besteht fast ganz aus Stücken, welche der König selbst getragen. Die Zusammensetzung der Figur wurde aber erst

*) Leben und Thaten Friedrich Wilhelms, 1735, S. 850.

**) Altes und Neues Berlin, III, S. 541.

im J. 1826, unter Leitung des Direktors Hrn. G. Schadow, bewerkstelligt und die Wachs-Arbeit des Kopfes durch Hrn. Thora ausgeführt. — Höchst interessant 446. ist sodann die in Wachs geformte Todtenmaske Friedrichs des Großen, die zwei Stunden nach dessen Tode durch den Bildhauer Eckstein abgedruckt wurde. — Endlich, wiederum der neusten Zeit angehörig, die ebenfalls in Wachs geformte Todtenmaske Moreau's, welche die edlen, schönen Züge des Helden lebhaft vergegenwärtigt. U. a. m. 447.

Zwei kleine architektonische Modelle, welche einer früheren Zeit der in Rede stehenden Periode angehören, gewähren ein eigenthümliches Interesse. Das eine derselben, 12 Zoll lang, 14 Z. breit und 9 Z. hoch, stellt die heilige Grab-Kirche von Jerusalem, — das andere, 18 Zoll lang, 7 Zoll breit und 6 Zoll hoch, die Kirche von Bethlehem dar; beide sorglich aus Holz, in einigen Theilen aus Elfenbein gearbeitet und mit zierlichen Ornamenten aus Perlmutter ausgelegt. Sämmtliche Einzelheiten jener so merkwürdigen Bauanlagen sind in diesen kleinen Modellen enthalten und diese dadurch, daß sie zum Theil auseinander genommen werden können und somit überall eine nähere Besichtigung verstat-ten, sehr instructiv. (Das architektonische Detail konnte natürlich bei der Kleinheit des Maassstabes nur wenig beobachtet werden). Sie rühren, nebst dazu gehöriger Beschreibung, von einem Königsberger Professor Johann Lignovius her, der, nach einem am 8ten Juni 1669 zu Jerusalem ausgestellten Certificat, die heiligsten Stätten des gelobten Landes besucht und diese Gegenstände sammt einigen andern Merkwürdigkeiten mitgebracht hatte *). Letztere, die ebenfalls in der Kunstkammer

*) Ein ähnliches Modell der h. Grabkirche, welches sich im J. 1710 zu Lüneburg befand und gleichfalls von einer Reise ins

vorhanden sind, bestehen aus einem Stück Holz aus dem Garten Gethsemane, aus einer Dose und einem Kreuz mit verschiedenen Erd- und Steinarten, die den vorzüglichsten Wallfahrtsstätten des gelobten Landes entnommen sind.

3. Glasgeräthe,

zum Theil mit eingebrannten Malereien.

Ein Kunstzweig eigenthümlicher Art, der im siebenzehnten Jahrhundert, besonders in dessen zweiter Hälfte, sowie auch im Anfange des achtzehnten, in mannigfach verschiedenartiger Anwendung erscheint, besteht in der Fabrikation gläserner Prachtgeräthe, vornehmlich von Trinkgefäßen größerer und kleinerer Dimension.

Die in künstlerischer Beziehung wichtigeren Arbeiten dieser Art sind mit eingebrannten Malereien geschmückt. Die Kunstkammer besitzt deren eine sehr bedeutende Anzahl. Doch lassen sich diese bemalten

449. Gläser in zwei verschiedene Classen sondern. Die eine derselben, welche der ganzen, der früheren wie der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, enthält, auf Glas-Cylindern von kleinerer und größerer, zum Theil sehr collossaler Dimension, Malereien von einer nur handwerksmäßigen Beschaffenheit; es sind zumeist Wappen, seltner figürliche Darstellungen, mit undurchsichtigen, deckenden Farben ausgemalt und mit scharfen dunklen Linien umrissen.

Interessanter und von wirklich künstlerischer Bedeutung ist dagegen die zweite Classe dieser Gläser, welche ausschliesslich der zweiten Hälfte des sieben-

gelobte Land (laut Attestaten vom J. 1691) mitgebracht war, beschreibt Z. C. v. Uffenbach in seinen „Merkwürdigen Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland, I, S, 511.“

zehnten Jahrhunderts anzugehören scheint. Auch dies sind zumeist Cylinder, doch nicht von bedeutender Dimension; ihren Fuß bilden drei kleine gläserne Kugeln. Die Malereien sind sehr zierlich und geschmackvoll ausgeführt, nur wenige indess mit bunten durchsichtigen Farben; die Mehrzahl monochrom, in einer schönen dunkelbräunlichen, Sepia-ähnlichen Farbe, einige auch mit einer wirklich schwarzen Farbe getuscht.

Der vorzüglichste Meister dieser Art von Arbeiten (der auch als solcher von Seiten der Kunstgeschichte namhaft gemacht wird) ist der Nürnberger Johann Schaper (st. 1670). Von ihm ist eine Reihe sehr anmuthig ausgeführter Gläser vorhanden. Auf dreien derselben liest man den vollständig ausgeschriebenen Namen des Künstlers; zwei davon sind mit bunten Farben gemalt. Die Malerei des einen der letzteren stellt auf 450. der einen Seite in einer Landschaft ein schloßartiges Gebäude mit Gehöft und Garten, auf der andern ein großes Wappen (mit der Umschrift: „Burckhart Löffelholz von Colberg“) dar, und hat, außer dem Künstlernamen, die Jahresbezeichnung 1665; das Ganze ist von feiner, zierlicher Zeichnung. — Das zweite Glas, mit der Jahr- 451. zahl 1666 datirt, enthält die Darstellung eines wildbewegten Reiterkampfes mit antikem Kostüm; die Zeichnung ist fein und kräftig, wenn auch nicht mehr ganz die Naivetät der früheren Zeit befolgend; die Farben sind frisch und heiter zusammengestellt, ohne zwar die tiefe Glut älterer Glasmalereien (die aber auch bei deren musivischer Zusammensetzung leichter möglich war) zu erreichen. — Das dritte Glas, ebenfalls mit der Jahr- 452. zahl 1666, ist monochrom und stellt den Daniel in der Löwengrube, in einer trefflichen Zeichnung, dar. — Drei andre Gläser, sämmtlich monochrom und, wie auch das vorige, von schönem Sepiaton der Farbe, haben den Namen desselben Meisters in einer kürzeren Bezeichnung. Das eine von diesen ist mit den Buchstaben IS 453.

- und der Jahrzahl 1661 bezeichnet und enthält das vor-
trefflich stylisirte Doppelwappen der Familien Volcka-
mer und Imhof; außerdem die Darstellung einer großen
römischen Ruine und eine saubere Ansicht von Nürn-
454. berg. — Ein kleines Gläschen, mit einer zierlichen ita-
lienischen Landschaft, ist mit dem aus denselben Buch-
staben IS zusammengezogenen Monogramm versehen *). —
455. Ein, wiederum größeres Glas, welches durch ein ähn-
liches Monogramm **) bezeichnet ist, enthält, rings um-
herlaufend, die anmuthigste von diesen, durch Joh. Scha-
per gemalten Darstellungen. Es sind die Gestalten von
Herren und Damen, drei Paare und drei einzelne Figu-
ren, die im Spaziergange begriffen zu sein, zwischen
denen aber allerlei persönliche Verhältnisse obzuwalten
scheinen. Sie bilden sämmtlich, in einer anmuthvoll
naiven Auffassung, sehr ansprechende Erscheinungen und
sind, mit allem Detail ihres Kostümes, zwar frei, aber
ungemein zierlich ausgeführt.

- Noch zwei andre Gläser sind mit dem Namen der
456. Maler versehen. Das eine enthält ein Wappen, einen
Namenszug und die beiden Bilder der Heiligen Paulus
und Georg, jeder Gegenstand einzeln in einen Blumen-
kranz eingefasst. Die Inschrift heisst: „*Joh. Keyll.*
(*f.*) 1675.“ Die Arbeit ist ziemlich tüchtig, doch un-
gleich mehr handwerksmäfsig als die der vorgenannten
457. Gläser. — Die, in dem Namen des Künstlers nicht
ganz deutliche Inschrift des andern Glases scheint zu
lauten: „*No. 9. Herman Benchert f. Anno 1677.*“
Die Malerei desselben stellt den Bacchus als Knaben
auf einem Wagen sitzend und von andren Knaben mit
Trauben und Musik-Instrumenten umgeben dar. Die
Behandlung ist hier noch weniger zart und geföhlt als
die des vorigen Glases. Beide sind übrigens (wiederum

*) S. die Monogrammen - Tafel, 20.

**) Ebendas. 21.

als Monochrome) mit einer kälteren, schwarzen Farbe gemalt, die man somit, da die Arbeiten ein späteres Datum tragen, vielleicht als ein Merkmal späterer Behandlungsweise betrachten dürfte.

Eine Anzahl anderer Gläser, zumeist von ziemlich 458. kleiner Form und mit Landschaften, Jagdbildern u. dergl. bemalt, schliessen sich der einen oder andern Fabrik an, ohne dafs jedoch, bis auf einzelne Ausnahmen, die Leistungen sich sonderlich aus dem Gebiete eines saubern Handwerkes entfernten. — Doch sind noch zwei ziemlich grofse achteckige Flaschen anzuführen, auf denen figurenreiche Darstellungen, ebenfalls aber in der kälteren schwarzen Farbe und ohne hervorstechend geistreiche Ausführung, gemalt sind. Die eine Flasche ent- 459. hält auf der einen Seite die ländliche Darstellung einer Weinlese (nach einer Composition des Jacopo Bassano, die sich unter den Blättern ländlicher und häuslicher Beschäftigungen, welche Raphael Sadeler nach diesem Künstler gestochen, vorfindet), auf der andern Seite ein landschaftliches Bild, in welchem man eine Ansicht der Pfalz bei Caub am Rhein erkennt. Die andre Flasche hat auf der einen Seite die Darstellung 460. einer weiblichen allegorischen Figur (einer Ubertas od. dergl.), von bacchischen Genien umgeben. In dieser Gruppe ist, als besondere Ausnahme, das Nackte naturgemäfs colorirt. Rings umher zieht sich eine Landschaft, die auf der Rückseite durch das reich entwickelte Bild einer Stadt, Frankfurt am Main vorstellend, und eines festlichen militairischen Einzuges in letztere ausgefüllt wird.

Mit der späteren Zeit des siebenzehnten Jahrhun- 461. derts verschwindet die Mode der Malerei auf den Glasgefäfsen und es tritt Schleifarbeit an deren Stelle. Wiederum eine grofse Anzahl von Pokalen und andren Gläsern, die auf solche Weise verziert sind und der Zeit um das J. 1700 angehören, ist in der Kunstkam-

mer vorhanden. Es sind theils mythische Figuren, Genien mit Früchten, theils Jagdscenen und Aehnliches, was in diesen Schleifarbeiten dargestellt ist. Doch findet sich hier sehr Weniges von künstlerischer Bedeutung; fast Alles läßt noch eine unbehülfliche Technik, welche sich nicht den Gesetzen eines edleren Kunstgefühles zu fügen wufste, erkennen.

462. Interessanter sind für diese Periode die aus farbigem Glase gebildeten Gefäße (von denen aber auch verschiedene mit Schleifarbeit versehen sind). Vornehmlich die Gefäße aus dem prachtvollen Rubinglase, welches unter der Regierung des grossen Kurfürsten von dem berühmten Chemiker Kunkel zu Potsdam erfunden wurde, sind, als Zeugnisse eines eigenthümlich ausgebildeten Kunstbetriebes, von namhafter Bedeutung.
463. Hier sind ferner auch die venetianischen Milchgläser anzuführen, an denen die Kunstkammer nicht minder einen eigenthümlichen Schatz besitzt. Sie sind in reichster Anzahl und in den mannigfachsten Formen, als Gläser, Pokale, Krüge, Schaalen u. s. w., vorhanden. Zumeist sind sie in ungemein zierlichen Formen gebildet, und das kunstreiche Gewebe der weissen Fäden, die sich durch die dünnen durchsichtigen Flächen hinziehen, gewährt in ihnen den heitersten Eindruck.
464. Ebenso findet sich endlich eine sehr zahlreiche Anzahl der sogenannten Millefiori in der Kunstkammer, in der Form von grossen und kleinen Kugeln, oder als Messerhefte, Dosen u. dergl angewandt. Die bedeutendste Arbeit, zu welcher man, unter den vorhandenen Stücken, diesen Glasschmelz benutzt hat, ist ein grosses Scepter. Das bunte Spiel der Glasblumen, die sich im Innern dieser wundersamen Körper im bunten Wechsel zeigen, hat auch hier für das Auge des Beschauers etwas eigen Bestechendes.

4. Anderweitige, der zeichnenden Kunst

angehörige Arbeiten.

Emaillen, Miniaturen u. s. w.

Wiederum eine ganz eigenthümliche Gattung von Kunstwerken, welche der zweiten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts angehört, besteht in der Anfertigung bildlicher Darstellungen auf glänzenden Metallspiegeln, vornehmlich auf Stahlspiegeln. Die Darstellungen sind leise, in punktirter (Aquatinta-ähnlicher) Manier geätzt, aber so, daß die beleuchteten Partien der Darstellung auf solche Weise angedeutet werden, während für die Schatten die reine Fläche des Stahles bleibt. Doch pflegt die ganze Behandlung so zart zu sein, daß, wenn sich helle Gegenstände in der Metallplatte spiegeln, Nichts davon wahrgenommen wird; hält man dieselbe aber einem beschatteten Gegenstande gegenüber, so treten die geätzten Partien natürlich heller aus diesem dunklen Grunde hervor und entwickeln in solcher Art das dargestellte Bild.

Die Kunstkammer bewahrt mehrere interessante Arbeiten dieser Gattung. Die größte derselben ist ein Stahlspiegel von beinahe 12 Zoll Höhe, auf dem das Urtheil des Paris dargestellt ist. Er hat die Unterschrift: „*Judicium Paridis. L. de la Hyre invent.*“ Es ist die Copie einer Composition des ebengenannten Künstlers (Lorenz de la Hire, geb. 1606, gest. 1656), in seiner, etwas steifen Nachahmung des Styles der Schule von Fontainebleau. Die Technik erscheint hier übrigens noch mangelhaft; die Modellirung der Gestalten ist noch nicht gelungen und die punktirten Umrisse herrschen noch wesentlich vor. — Ungleich bedeutender ist ein kleinerer Stahlspiegel von 6½ Zoll Höhe, welcher die Darstellung des Loth mit seinen beiden Töchtern enthält. Dieser ist mit dem, aus den Buchstaben H W

gebildeten Monogramm des Verfertigers und mit der Jahrzahl 1653 bezeichnet *). Es ist eine Composition im Style der brabantischen Kunst dieser Zeit. Die ganze Behandlung ist hier im höchsten Grade meisterhaft; die Lichtwirkung ist in allen Abstufungen, in einer aufs Zarteste durchgebildeten Modellirung der Gestalten durchgeführt, wobei sich aber zugleich eine eigene malerische Kraft, sogar eine gewisse freie Derbheit des Vortrages auf keine Weise verläugnet.

467. Sodann sind, als Werke derselben Kunstgattung, drei kleine Medaillons von Stahl (1 bis $1\frac{1}{2}$ Zoll hoch) anzuführen, von denen das eine das Portrait des großen Kurfürsten von Brandenburg, die beiden andern die Portraits zweier vornehmer Personen seiner Zeit enthalten. Die Ausführung ist auch hier ungemein sauber. — Auch
468. ist noch eine kleine vergoldete Kupferplatte zu nennen, auf der, in derselben Weise, die Figur einer knieenden Madonna, im Style der späteren Zeit des Jahrhunderts, doch immer nicht ohne eine gewisse Energie, dargestellt ist. Auch hier ist die Durchführung ziemlich sorgfältig; doch sind die Punkte hier ungleich stärker gearbeitet wie an den vorigen Stücken, so daß, gegen das Licht gehalten, der gleichmäßig glänzende Spiegel der Platte verschwindet.

Die Kunst der Email-Malerei bildete sich in der späteren Zeit des siebenzehnten und im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts zu einer eigenthümlichen

*) S. die Monogrammen-Tafel, 22. — In der Kunstkammer von Kopenhagen findet sich eine ähnliche Arbeit, vom J. 1646, mit dem Namen J. Wechter bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies auch der Verfertiger der obengenannten Platte, indem wenigstens die verschiedenartige Bezeichnung des Vornamens, — H. und J. (vermuthlich „Hans“ und „Johann“), — dieser Annahme kein Hinderniß entgegenstellen dürfte.

technischen Vollkommenheit aus. Bestanden die Email-
len der früheren Zeit (vergl. oben Abschn. VI.) zumeist
nur aus einfach colorirten Zeichnungen oder aus Mono-
chromen, so brachte man es jetzt dahin, Gemälde in
den zartesten, weichsten Uebergängen der Farbe auszu-
führen. Doch haben die Arbeiten dieser Zeit, die man
gewöhnlich auf Silber, oft auch auf Gold ausführte, in
der Regel nur eine geringe Dimension; vornehmlich sind
es Portrait-Medaillons, zu denen jetzt die Kunst der
Emaille-Malerei angewandt und in denen zum Theil
sehr Vorzügliches geleistet wurde, während freilich die
historischen Darstellungen zumeist dem entarteten We-
sen der damaligen Compositionsweise folgten und, trotz
ihrer vollendeteren Technik, tief unter den früher be-
sprochenen Leistungen stehen. Uebrigens erscheint Frank-
reich, wie früher, so auch jetzt als die eigentliche Wiege
dieser Kunst und bildete wenigstens die Schule für aus-
wärtige Email-Maler.

Doch ist unter den in der Kunstkammer vorhande- 469.
nen Stücken vorerst ein rundes Medaillon von kleiner
Dimension auszunehmen, das, mit einer historischen Dar-
stellung versehen, entschieden von dem Style französi-
scher Arbeiten abweicht. Es hat die Bezeichnung: „G.
St. 1661“, und ist somit ohne Zweifel als eine Arbeit
des Nürnbergischen Email-Malers Georg Strauch (st.
1675) anzuerkennen. Es enthält, in einer Landschaft,
die Darstellung des Friedens, als eines bekränzten Jüng-
linges mit Füllhorn und Palme, welcher eine Jungfrau
mit Schwert und Wage, die Gerechtigkeit, küßt. Ueber
beiden Gestalten ist ein Band mit der Inschrift: „*Fidus
amor sub aequa pace.*“ Die Farben sind hier zwar
noch etwas hart und bunt, aber in der Zeichnung der
Gestalten herrscht ein schöner heiterer Adel; das Ganze
reicht sich vortheilhaft den besseren Nürnbergischen Ar-
beiten des siebenzehnten Jahrhunderts (namentlich auch

den im Vorigen besprochenen Glasmalereien des Joh. Schaper) an.

Späterer Zeit gehört eine grosse Menge kleiner Email-Malereien an, unter denen wir aber nur das Bedeutendste, besonders dasjenige, was sich an namhafte Meister
470. anknüpft, anführen können. So nennen wir zunächst, als jener älteren Technik noch vollständig entsprechend, eine kleine längliche Platte mit einer grau in grau gemalten Darstellung, deren (sonst wohl nicht bekannter) Verfertiger sich in der Inschrift: „*L. de Sandrart pinxit 1710*“ namhaft macht. Es ist die Geburt Christi, figurenreich componirt, aber freilich in dem theatra- lischen Style der damaligen französischen Malerei.

An buntgemalten historischen Darstellungen ist Man- cherlei vorhanden; aber eben dieselbe prunkhafte thea- tralische oder eine süßlich affektirte Manier ist wenig geeignet, das Interesse des Beschauers zu fesseln. Das
471. Bedeutendste unter diesen Stücken ist ein grosses, auf Gold gemaltes Medaillon von $3\frac{3}{4}$ Zoll Breite und $2\frac{1}{2}$ Z. Höhe, welches eine Copie der bekannten Composition Lebrun's, den Alexander im Zelte des Darius, dar- stellt. Die Farben sind hier von schöner heiterer Wir- kung, die Ausführung sauber; aber die schon theatri- sche Composition ist nicht mit sonderlichem Geiste auf- gefasst. Die Verfertiger bezeichnet die Inschrift: „*Fra- tres Huauts pinxerunt*“. Dies sind die Brüder Joha n n Peter und Amicus Huaut (oder Huault) aus Genf, die von dem J. 1686 bis 1700 am Hofe von Berlin ar- beiteten. Das in Rede stehende Stück kam 1690 auf die Kunstkammer. — Von ihnen sind ausserdem noch
472. einige Werke vorhanden. So zwei, aufs Reichste mit Email-Malerei verzierte und mit ihrem Namen be- zeichnete Taschenuhren; auch hier sind es die heiteren Farben, welche dem Auge wohlthun, ohne jedoch das Widerwärtige der Compositionen aufheben zu können. Nur die Rückseite der einen, auf der eine Vermählung

der h. Catharina im Style Raphaels dargestellt ist, erinnert an die eigentliche Würde der Kunst. — Das Medaillon-Portrait eines vornehmen Herren, mit derselben Inschrift auf der Rückseite: „*Fratres Huaut pinxerunt*“, zeichnet sich glücklicher durch lebenvolle Auffassung, wie durch die Feinheit der Ausführung aus; aber die Farben stehen auch hier, ohne die wünschenswerthe Weichheit der Modellirung, noch mit einer gewissen Kälte nebeneinander. 473.

Der Weise des letzteren sehr ähnlich ist das Portrait der Königin Sophie Charlotte, Gemahlin Friedrichs I., dessen Verfertiger sich auf der Rückseite „*S. Blesendorf*“ nennt. Dies ist ein geborner Berliner, Samuel Blesendorf (gest. 1706), der sich vornehmlich als Kupferstecher ausgezeichnet hat; das in Rede stehende Email-Bild scheint es anzudeuten, daß er sich in diesem Kunstfache nach den Leistungen der berühmten Brüder Huaut gebildet habe. 474.

Abweichend von dieser Behandlungsweise ist das Bildniss eines vornehmen Herrn in der Alongen-Perücke, dessen Rückseite die Inschrift hat: „*G. F. Dinglinger fec. 1696.*“ Das Portrait ist zierlich weich, fast wie in der Manier eines Wateau, gemalt. Georg Friedrich Dinglinger (gest. 1720) war in Frankreich gebildet und arbeitete am Hofe zu Dresden. — Noch einige Portrait-Medaillons werden ebendemselben zugeschrieben. 475. Unter diesen ist besonders eins, welches den Kopf eines Mannes in einer Pelzmütze darstellt, nicht ohne beachtenswerthe Vorzüge. Ein zweites enthält das Bildniss der Kaiserin Anna von Rußland. 476.

Unter der großen Anzahl emailirter Portrait-Medaillons, die außerdem vorhanden sind, finden sich noch einzelne vortreffliche Stücke; doch hat nur eins noch von diesen, freilich das bei weitem vorzüglichste von allen, welches indess einer etwas jüngeren Zeit angehört, den Namen des Künstlers. Es ist das Bildniss 477.

eines stattlichen Herrn von mittleren Jahren mit mächtiger Alongen-Perücke, in wärmster Carnation, leichtester Modellirung, sprechender Belebung der Züge, höchst sauber und doch ohne alle Aengstlichkeit ausgeführt. Auf der Rückseite steht: „*M. de Meytens pinx.*“ Martin de Meytens war 1695 zu Stockholm geboren und kam, nachdem er in Paris und andren Orten seine Studien gemacht hatte, 1726 nach Wien, wo er 1757 Direktor der Kunst-Akademie wurde und 1770 starb.

Von andren kleinen Malereien, meist kleinen Portraitbildern derselben Periode, ist ebenfalls eine sehr
478. bedeutende Anzahl vorhanden. Eine Reihe kleiner, in Oel gemalter Bildnisse, auf Medaillons von Kupfer oder Silber, enthält manche sehr tüchtige und lebenvolle Leistungen. Diese gehören zumeist noch dem siebenzehnten Jahrhundert an. Die eigentlichen Miniaturmalereien dagegen erscheinen erst um den Schluß desselben und im achtzehnten Jahrhunderte in bedeutender Anzahl.

Unter den Miniaturbildern, welche die Kunstkam-
479. mer enthält, sind zunächst zwei kleine Stücke von der Hand des Joseph Werner, der zuerst in diesem Fache der Kunst einen weitverbreiteten Ruhm erlangte, anzuführen. Werner war 1637 geboren, wurde 1695 als Direktor der Kunst-Akademie nach Berlin berufen und starb 1710. Die in Rede stehenden Miniaturen, von denen die eine einen Narciss, die andre eine Flora darstellt, die einen Affen bekränzt (eine ziemlich fade Satire, dergleichen Werner aber mit besondrer Vorliebe zu erfinden pflegte,) sind, ohne gerade von der Compositionsweise jener Zeit sonderlich abzuweichen, doch von einer ziemlich tüchtigen Behandlung, nur leider, und besonders das letztere, in den Farben bereits etwas verschossen.

Die Mehrzahl der Miniaturbilder besteht aus Portrait-Medaillons. Unter diesen ist ein ziemlich grosses 480. Stück, welches das Brustbild des berühmten Medailleurs Raimund Falz enthält, hervorzuheben. Es ist (auf Pergament) mit schwarzer Tusche und weissen Lichtern gemalt, ungemein lebenvoll aufgefasst und ebenso frei, wie höchst sauber ausgeführt. Der Verfertiger bezeichnet sich mit der Inschrift: „*D. van schtl*“ (wenn nicht vielleicht „schel“ gelesen werden muss). — Auch andre, vortrefflich in naturgemässen Farben ausgeführte 481. Miniaturbilder sind vorhanden, einige von grosser Kraft des Colorits — ein Paar sehr kleine angeblich von B. Denner herrührend. — Manches aber ist auch sehr flau und geistlos. Unter den letzteren ist ein etwas 482. grösseres Stück zu nennen, welches einen Jüngling und ein junges Mädchen darstellt, die einander die Thonpfeife anrauchen; fade in der Auffassung, formlos in der Zeichnung, süßlich in Farbe und Ausdruck, bezeichnet dasselbe wiederum den tiefen Verfall der Kunst in der früheren Zeit des achtzehnten Jahrhunderts, von dem nur wenige bedeutsame Erscheinungen auszunehmen sind. Der Verfertiger hat sich in der Inschrift: „*N. Pösinger pinxit*“, namhaft gemacht.



IX. Werke aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

- Aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts finden sich nur sehr wenig Kunstwerke in der Kunst-
483. kammer vor. Eine lebensgroße Marmorbüste Friedrichs des Großen von P. Tassaert (geb. 1729, 1774 in preussische Dienste berufen, gest. 1788) ist ohne höheren Kunstwerth.
484. Dagegen sind zwei kleine, in Thon modellirte (ungebrannte) Reliefs von Johann Eckstein, der gleichzeitig mit dem vorigen in Berlin lebte, von vorzüglichster Bedeutung. Beide sind mit dem Namen des Künstlers bezeichnet. Das eine derselben stellt einen großen, im Wasser schwimmenden Delphin dar, auf dessen Rücken Amor reitet; ein anderer Knabe klettert zu diesem empor, zwei schwimmen nebenher, zwei kleine Tritonen, auf Muscheln blasend, eröffnen den Zug. Die ganze Arbeit ist überaus reizvoll, die Composition ebenso trefflich gerundet, wie die einzelnen Figuren mit größter Zartheit, in der schönsten, kindlichsten Naivetät der Bewegungen, gebildet. Die Behandlung ist künstlerisch frei, aber sehr sauber. — Das
485. zweite Relief enthält eine ähnliche Composition: Amor

auf dem Rücken eines Löwen, den zwei Knaben am Zügel ziehen, während zwei andre den Schwanz desselben fassen; im Vorgrunde noch ein Knabe. Auch hier ist die Arbeit, wenngleich dieselbe schöne Rundung des Ganzen nicht in gleichem Maasse erreicht ist, doch sehr trefflich ausgeführt, und die einzelnen Figuren, besonders die Hauptfigur des Amor, von lieblicher Anmuth. Beide kleine Werke dürften als sehr merkwürdige Zeugnisse ihrer Zeit zu betrachten sein.

Ein hochovales Medaillon, mit dem tüchtig gearbeiteteten Relief-Bildnisse des Immanuel Kant (geb. 1724, gest. 1804) besteht aus Meerschäum. Auf der Rückseite desselben findet sich der Name des Dargestellten und die Angabe: „*by the Brethern Collin of Königsberg.*“ 486.

Ein rundes Holz-Medaillon mittlerer Grösse enthält eine weibliche Relief-Figur, nackt und halb vom Rücken gesehen, auf Wolken sitzend, einen Schleier in der Hand. Die Arbeit ist mit Verständniß und recht zart ausgeführt. Auf der Rückseite des Medaillons steht: „Gefertigt von Meissner (1760). Danzig und Königsberg.“ (Johann Heinrich Meissner, der sich vornehmlich in kleineren Bildwerken der Art auszeichnete und in der angegebenen Zeit zu Danzig starb.) 487.

Eine Reihe größerer Holzschnitzwerke, meist Hautreliefs, enthält zierliche Stillleben, Vögel, Mäuschen und andre kleine Thiere, auch Blumen. Sie sind sämmtlich um den Schluß des achtzehnten Jahrhunderts von Aubert Parent (aus Neuchatel, damals in Berlin wohnhaft) gefertigt. Die Thiere in diesen Arbeiten sind ungemein sauber und mit großer Natürlichkeit gebildet; die Blumen sind nicht in gleicher Weise gelungen. 488.

Als Erinnerung an eine, im vorigen Jahrhundert erfundene und vielgerühmte Technik sind sodann einige Blätter mit Wachsmalereien, von B. Calau in den Jah- 489.

ren 1772 und 1780 und mit dem von ihm erfundenen punischen Wachse ausgeführt, namhaft zu machen. Sie sind monochrom, in einer tiefgesättigten, pastosen braunen Farbe gemalt; außer dem stärkeren und schwächeren (dunkleren und helleren) Auftrage der Farbe sind die Uebergänge und die Andeutung scharfer Lichter durch Schraffirung und Hinwegnahme der Farbe vermittelt eines feinen Stiftes hervorgebracht.



X. Werke der neuesten Zeit.

An Werken des neunzehnten Jahrhunderts ist ebenfalls keine sonderlich reiche Anzahl in der Kunstkammer vorhanden. Es mag genügen, die wichtigsten derselben namhaft zu machen.

Neben einer Reihe jener sauberen kleinen Arbeiten — Cameen-artiger Muschelschnitte und kleiner 490. musivischer Darstellungen, — welche heutiges Tages in Italien, vornehmlich in Rom und Florenz, gefertigt werden, dürften zunächst einige in dunkle Perl- 491. mutter geschnittene Reliefs angeführt werden. Sie rühren von der Hand des Medailleurs L. Posch her und sind ebenfalls von sehr kleiner Dimension. Sehr anmuthig und von eigenthümlich anziehender Wirkung sind unter ihnen besonders zwei Christusköpfe, beide im Profil, der eine 1 Zoll, der andre $\frac{3}{4}$ Zoll im Durchmesser enthaltend; auch die sehr kleine Darstellung von Raphael's Madonna della Sedia, in flachem Relief, ist von zierlichstem Effekt.

Sodann sind ein Paar silberne Medaillons, mit 492. dem Brustbilde Sr. Maj. des Königes Friedrich Wilhelm III. von Preussen, namhaft zu machen. Das eine ist von dem Medailleur Goetze, das andere von dem Medailleur Bohne gearbeitet; letzteres von bedeutender Dimension und vergoldet.

Verschiedene Elfenbeinarbeiten zeigen eine, freilich seltne Benutzung auch dieses Kunstzweiges. Ein von 493. Berillon gearbeitetes Brettspiel enthält auf den Brettsteinen, in Relief, die Brustbilder von Feldherrn der 494. Befreiungskriege. — Bedeutenderes Interesse gewährt eine Statuette Friedrichs des Großen, zwischen zwei Windspielen stehend, die von J. G. Walpurger im J. 1824 zu Berlin geschnitzt ist. — Eine namhafte Anzahl von Elfenbeinarbeiten ist von Lebrecht Wilhelm Schulz (geb. 1774) zu Meiningen, zum Theil in den jüngstverflossenen Jahren, gefertigt und zeigt eine ausdauernde Sorgfalt, eine Feinheit der Behandlung, welche ihnen für die heutige Zeit, bei veränderter Richtung des Geschmacks, einen eigenthümlichen Werth geben dürfte. Neben einigen mehr untergeordneten Gegenständen, — Leuchtern, einer großen Tabackspfeife u. dergl. — die mit mannigfachen Reliefdarstellungen geschmückt sind, der Hauptmasse nach jedoch aus Hirschhorn bestehen, sind zunächst drei Becher von Elfenbein anzuführen, deren Aeufseres mit reichen Reliefs, Jagdszenen darstellend (zwei derselben nach Compositionen von Ridinger), umgeben ist. Ungleich bedeutender aber sind verschiedene, für den kirchlichen Gebrauch bestimmte Gefäße, deren Ausführung der neuesten Zeit angehört: — eine Hostienbüchse, auf deren Deckel die Flucht nach Aegypten dargestellt ist; drei Kelche (ein jeder von $11\frac{3}{4}$ Zoll Höhe und 5 Z. Durchmesser) und eine Kanne (von 9 Zoll Höhe und 6 Zoll Durchmesser), die auf ihrer cylindrischen Aussenfläche mit je zwei Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, vom Abendmahl bis zur Auferstehung, versehen sind. Alle diese Darstellungen sind freie Nachahmungen Dürer'scher Compositionen, aus seiner großen, in Holz geschnittenen Passion Christi und aus dem Leben der Maria. Die Ornamente, die sich an ihnen, vornehmlich an den Füßen der Kelche, vorfinden, sind unge-

mein sauber und geschmackvoll gearbeitet. Unter der Fußplatte des ersten Kelches findet man das Relief-Portrait des Künstlers.

Als eine neue Arbeit von vorzüglichem Werthe ist 496. ferner ein großer Pokal von K r y s t a l l g l a s zu nennen, der mit einer sehr figurenreichen, eingeschliffenen Composition, Zriny's Tod, von A. Böhm gearbeitet, versehen ist. Die außerordentliche Sorgfalt und Präcision, mit welcher diese Arbeit ausgeführt ist, bildet einen vortheilhaften Contrast gegen die älteren, in derselben Technik ausgeführten Leistungen.

Zum Beschluß ist eine Reihe architektonischer Modelle, zum größten Theile aus Kork geschnitzt, namhaft zu machen. Sie führen dem Beschauer verschiedene merkwürdige Monumente des Vaterlandes in ihrer vollständigen Erscheinung vor und geben, schon in ihrer gegenwärtigen Ausdehnung, eine interessante Uebersicht. Die Mehrzahl derselben ist von J. F. Schilling, zu 497. Berlin, mit Sauberkeit und Geschmack gearbeitet und bezieht sich größeren Theils auf Monumente der Mark Brandenburg. Von Monumenten der Stadt Stendal in der Altmark finden sich nachgebildet: das Uenglinger Thor; — das Tangermünder Thor; — die Marienkirche; — die Domkirche; — der Kreuzgang am Dome. — Sodann: der Thurm am Hühnerdorfer Thore zu Tangermünde (in der Altmark). — Das Schwedter Thor zu Königsberg in der Neumark. — Ein alter Thurm zu Garz an der Oder, bekannt unter dem Namen: der Jungfern-Kufs. — Von Monumenten aus dem westlichen Deutschland ist nur das Hochkreuz bei Godesberg am Rhein anzuführen. — In größerer Durchführung erscheint eine Nachbildung des Convent-Rempters im Schlosse Marienburg in Preussen, indem man hier zugleich das interessante Innere dieses Bauwerkes dargelegt sieht.

498. Drei Kork-Modelle von Rehbaum, zu Berlin, führen Gebäude von Berlin vor: die Nicolaikirche; — die Klosterkirche; — und die neue, von Schinkel erbaute Werdersche Kirche.
499. Eigenthümlich zierlich, und nicht von Kork, sondern von Holz und Papier-maché gearbeitet und mit naturgemäßen Farben bemalt, sind zwei kleine Modelle von Danziger Gebäuden: das Rathhaus mit seinem hohen schlanken Thurme, — und das Frauenthor. Der Verfertiger dieser Arbeiten heisst G. G. Kallenbach.
500. Endlich ist noch ein, mit großer Sauberkeit in Holz geschnitztes Modell, von der Hand eines russischen Künstlers, anzuführen, welches die ungeheure, gegenwärtig noch im Bau begriffene Isaakskirche zu Petersburg, in dem Zustande ihrer gänzlichen Vollendung, darstellt.



Anhang.

(Vergl. S. 201, No. 293.)

Verzeichnus und Summarische kurtze Beschreibung des Mayrhofs.

Wan man in das Schlosz hinein will khommen musz man durch den grosen thurn eingehn durch ain doppelt thor, darinnen auf der rechten seiten muschetten pantalier und pulflaschen Zur linkhen hand harnisch und hellenparten hangen, darneben ain geharnischten soldat mit seiner hellenparten und vor dem innern thor ain muscetierer aufwarten. Auf dem ersten gaden desz thurns sein bey den 4 schuszlöcher 4 falconetlen: Im mitlen gaden ist der taubenschlag, welcher zur rechten und linkhen hand seine auszüg, und von draat geflochtne köbel und fallen haben, darinnen auch zu finden 22ley Junge und alte taubennestlen mit Zugehör: In dem 3ten gaden vnd dachstuel sein tauben nestlen, tauben köbel, stro, holz und andersz trucken gerümpel, das dach ist von blech.

Am thurn und schloszmaur zur rechten hand ist aine wagenhütte, deren Dach man herabscheubt, im dach stützen und schaufflen; darunder fewrkessel, rollen und laiterwägen, schieb-

karlen, fewrlaitern und fewrhackhen, hirsch-reh- und hasengarn, federhäspel und scheuchhäder zum waidwerkh, mit den bestekhen und pfäälē stehn und ligen.

Im klainen thurn daran, sein unden falkhonetlen, petarden, mörser, doppelhackhen, spiesz, hellenparten, fewregsten, maurhämmer, kettinen, rondartschen sampt zugehörigen kugelen. Im obern gaden sein wehren, Dolchen, straithämmer, harnisch, huet, Capuzerlen, halszkrägen, pantelier, pulferflaschen, musquetten, pulferväszen und Zündtstrikh, mit einem falloch, dieses Dach ist roth kupferin.

An disem thurn ist umbzaunt ain höflin, darinnen ain roszwettin oder schwemmin, müstwagen, dunget mit schweinen darob, gabel und beeren, bawbretter und pfääl.

Von dannen gehet man in den stadel, an welchen ist der kelber und kuhestall mit 3 kuchen und ainer melkherin, ain Dreschboden, darinnen selb 4 gedroschen würdt, mit wagengeschürr, hakhen, bükhel, laiteren, oben auf gegen der linkhen hand ligt haber, gersten, und korn, rad, besen, rechnen, egen, und anderer bauernhauszrath, zur rechten hand ligt das hew, under disen boden ist desz bauren roszstal mit 3 pferden und allerhand baurischer stall einrüstung. Diser stadel ist mit stro bedekt, darob tauben und rappen sitzen.

Von solchem gehet man gegen dem schlosz entzwischen bey dem thor hinein zum fischteuch oder weyer, ob demselben thor stehet ain raiger, im weyer ist ain schwahnen häuszlein, 2 schwanen, unterschiedliche enten, allerley fisch, krebs, wasserblumen und gewechsz ain rennschifflin mit garn und netz, ruder und darbey wäschsteeg, auf welchem aine magt wäscht mit darbeystehenden gelten, kufen, kregen voller Zeugs mit ainem gruenen platz, darauf aine

Jungfraw die wäsch aufhengt, bey derselben an der wand ist ain Immenhausz, mit 6 Immenkörb, und die Immen daran. Gleich an dem schlosz ist ain badstuben, sampt darzue ghörige wasch kessel, Züber, scheffel, kuchin und was zu solchen bad und waschwesen ghörig. In der badstuben ain bader, welcher schröpft, Umb den platz dieses teuchsz ist ain geflochtner Zaun, durch welchen bey der badstuben ain fuchsz mit ainer hennen hinausz schleufft. Von dannen gehet man widerumb zu diser thür herausz und dem schloszthor zu.

Bey dem eingang gegen der rechten hand im Dennen stehet eine landtgutschen, an selbiger wand hangen lange reyszspiesz, hellparthen, 4 wassersprizen, 7 wasserlöffel, 12 fewrkübel, gegen üben ist ain knecht kammerlin, darinnen seine bettstatt, darneben aine hellepart, ain wasserhund, ain knecht der die stifel anzeucht. An der Cammer desz Junkhers rosstall, darinnen 2 pferdt sampt darzueghörigen fueterung, fueterkasten. Hingegen über gehet man in die speiszkammer, oben auf 12 breite wassergläser, darunder 12 gruene irdine teller, 6 meelkübel, tellerfurten, Zünnine schüszen und teller, büxen, broth, kerzen, hengel mit victualien, laiten, 2 mäget deren aine schmalz sticht, die andere fleisch holt, ain waag mit gewüchten.

Von solchen speiszkammer gehet man herausz, hinüben die stiegen auf, da ist gegen der rechten Hand die tägliche gewöhnliche stuben darinnen ain gevierten tisch mit gruenem tuch bedekt, daran die fraw nehet, darinnen auch die kündtsmaget, die das künd an der schlingen fuert, welches mit ainem fädelin und flekhlin die katz dreget, bey solchen der schenktisch und gueszfasz Casten, beyde mit gläser, becher, leffel, piren, messer, leinwat und anderen ein-

gerüstet, lotterbett, sessel, gungl, bretspil, spiegel und Calender.

Von der stuben gehet man in die Cammer so mit tapezereyn behengt, darinnen aine angerichte bettstatt mit gruen taffetin vmbhang beclaidt, und mit sein schönen bett, ain kündtsbettstetlin mit schlafenden künd, bey solchen ain kasten mit 4 thüren in dem obern das silber geschürr, im underen die leinwath 2 truhnen mit klaiden, an der wand rapir, pandwehr, dolchen, ain spiesz, ain tischlin mit nachtlicht darob.

Ain gang darob 2 Jungfrawen sitzen, und nehen, mit papigoy und ainem geclaidten Affen.

In der kuchin bey dem fewrherd stehet die magt, welche dem künd das musz kochet, in diesen alle sachen zur kuchin gehörig, neben ainem speiszkasten, darob aine schwarze katzen, bey dem fischzüberlin ain fisch langet, sein darin gruen und weisse häfen, kupfer: messine und eyserne pfannen, schüszlen, teller, leichter, spritzen, leffel, bratspiesz, wasserschhof, geusz, hackblökh, fischkrieg, im rauch würst. Auf der kuchin und stubenthür hangen spritzen.

Von solchen die stiegen hinauf gehet man gleich in den saal, darinnen aine lange tafel, welche mit rothen sammet bedekht, von deren man die dekin kan nemmen, tisch und stuel hinweg heben, mit den umbstehenden 10 seszlen, mitten auf der Tafel stehet ain silberin handbeckhin. Auf den 4 Thail desz saalsz 4 roth sammetin sessel, unden und oben in dem saal 3fache leichter mit weisz wachsinen kerzen, silberin rauchkessel, bülder auf den thüren. Ausz dem saal gehet man in desz hern schreib stuben, darinnen er am tisch sitzet, recht gebundene bücher, geigen, lauten, bürszbüxen, pistolen, rappir und dolchen, geltcassen, briefkästlen bey sich hat. Under der thür stehet

ain Englisch hund. Vor der saal thür sitzt ain bott, dem ain Junge zu trinkhen beut. Ausz dem saal gehet man auf ain gang, darauf stehet ain Jüngling, so die lauten schläget, darbey ain meerkätzlin. Der saal und stüblin ist Jedesz mit sonderbarer tapezerey behenget. Darnach kombt der dachstuel von lauten gebranten Ziegel, Innen alles dem verjüngten schuh nachgemacht, darob ist ain Cammer, darinnen die ghörige bettstatt. Im hof herab aine schlagende uhr mit aim glögglin.

Auf dem Kümlich im nest 2 storken, das uhrwerk treibt man hinden beym thürlin under dem Zug auf mit dem langen schlüssel, nemlich das schlag- gehe- und glögken werkh, denn es alzeit vorher lautet ehe es schlägt.

Auf der seiten beim schützen treibt man mit dem kurtzen schlüssel die Vögelgesang auf und musz das knöpflin mit G. herausen, die 2 mit W. und S. drinnen stehn, wansz aufzogen und dasz man will den storkhen schnattern lassen, so zeucht man das knöpflin S. herausz, löset es mit dem faden under der Cleritas ausz, so schnattert der stork, bewägt 2 flügel und den halsz. Will man die wachtel hören schlagen, so zeucht man das knöpflin W. herfür, stekht S. hinein, lösets mit dem bendelin ausz, will man den guggu haben, so thut man das knöpflin G. hinein, lösets mit dem bendelin ausz.

Die Dekin im saal, darauf disz Uhrwerk angeschraufet, ist auch sehr schön.

Wan man ausz disem schlosz widerumb herab in den hof kombt, gegen der rechten hand, gehet man in den garten, oberhalb desz thorsz stehet ain pfaw, so man im garten gehet zur rechten hand hat es ain gepflasterten gang, darinnen ain schiesztafel mit silbernen stainen, ain sessel, ain wurtzgarten von aller-

hand silbernen und seydinen nach dem leben gemachten blumen in mitten stehet ain röhrkasten mit blumen krug, die lender mit P.S. von gebranten aufgesetzten stainen, kiesz umbhero, von solchem gehet man in den grosen fruchtgarten, darinnen unterschiedliche baum, mitten im garten auf aim baum ist ain gärtner, der äpfel abbricht, an dem baum aine laiten, im garten 2 künden, welche Apfel und büren aufklauben, neben ainem künd stehet ain körblin, darinnen Apfel und büren, fürwartz gegen dem gartenthor steth ain weisser hund mit schwarzen ohren; diser fruchtgarten ist mit rosenstöcken eingefangen, darob ain aichhorn, negel und blumenscherben. Von solchen gehet man in den krautgarten, darinnen kuchin- und krautgewechez, Alsz saalat, wersich, Cowifiol, artischokhen, cucumern, mellonen, roszmarin, meyeron, bey solchen ist aine gartnerin, welche mit dem kraut umbgeht, neben zue stehet ain korb, darinnen kraut, bey solcher magt für an stehet ain röhrkästlin mit ainem vergulten *Neptuno*. Gegen dem baurenhausz stehet aine dopplete laiten am düll, 2 besen, diser gantze garten ist mit bretten dem jungen schuch nach getillet, oben auf mit hölzinen spitzen, inwendig an den till herumb roth und weisse weintrauben und eisperbeerlen.

Gleich am baurenhausz stehet ain faszha-
nenhausz, darinnen 36ley Vögel zu sehen, von solchen gehet man wiederumb aus dem garten in den hof zur rechten hand gegen dem baurenhausz die nechste thür hinein auf der linkhen hand ist die baurenstuben, darinnen ain ofen mit holtzinen gatter, oberhalb 2 essigkrig, neben herumb ligt der faul liendel auf dem lotterbank schlaffen, umbher stehn hagspel, gungelen, wassergelten. Auf dem tisch sitzt ain khünd bey ainer schissel mit milch, darbey ain

laibbroth, 2 stuel umb den tisch auf ainem aine katz, für der ain schwarzer hund auf der erden ligent, 2 hennen, ain klain kündlin auf aim steckenrosz reuttent. Auf dem bankh sitzt die ahnen, so spinnt, mit einen Einglin bei ihr, neben solchen ain aufschlagtischlin, an der thür ain handkweelholtz, daran die handkweel hanget neben zu ain gieszfaszkasten, darinnen 4 baurengläser, under dem gueszbekhin hanget ain kupfern krug. Von solchen gehet man in die speiskammer, darinnen aine magt milch auszrueret, fleischbank mit haakhmesser, obenauf hangen gedügen wüerst und 2 schunkhen, neben solchen stehn stückhkeesz, saiffen, under denselben 6 milchkerlen, ain schissel mit bauren kuchlen, ain multer mit butterwekhen, ain gruen teller mit preister (?) milch, neben zue 2 grune schiszlen, milchhafen, meelkübel, schmaltzhafen. Von dannen in die kuchin, darinnen hafent, pfannen, schüszen, teller, leffel, hackmesser, saltzkanter, hackbrettlen, hilzin multern, wassergelten, besen, gabel, im kummich gedigen wüerst, neben zue an der wand ain wasser auszgusz. Von solchen kuchin gehet man durch die stuben hinaus in den dennen, ain stiegen hinauf, bey der stiegen zu der rechten hand ist des knechts kammer, darinnen aine angerichte bettstatt, daran ain klaidertruhen. Aus solcher gegenüben ist des bauren Cammer, darinnen aine angerichte bettstatt auf 2 persohnen, die bettstatt mit ainem halben himmel, unden an der bettstatt aine fueszentruhen, darinnen der beurin klaidert, neben zue stehet aine gruene kachel, ain baar baurenschuh, zwischen den fenster aine truhent, darinnen desz bauren klaidert, an solchen steth aine kündeßbettstatt, herübenwarts ain leinwathkasten eingerüstet, an solchen kasten stehet widerumb ain kündeßbettstattlin.

Von diser Cammer herausz den gang hinfür hat es ain thür gegen dem Baurenhof, noch ain eingang zum *necessario*, auf welchen aine magt sitzt, mitten auf dem gang aine maget, die aine kochel auszschüttet. Von solchen wider hinein füren aine stiegen hinauf kombt man auf den boden, darob ist korn, haber, gersten, 4 aingefilte kornsäckh, kornschaufel, 2 metzen, streichholz, besen, neben zue ain klein Cammerlin, darinnen ain huenerkorb, kornsäck, aine truhhen, ain stuel. Mitten im boden ain Zug zum auf und ablassen, dasz Dach ist mit schündlen gedekht.

Von solchem widerumb herab, wan man ausz dem hausz, khombt man in ainen andern hof gleich auf der rechten hand sein allerley Viheställ mit Indianischen geflügel, gänsz, schaaf und schwein, iede art in ain unterschiedenen ställin, oben auf under dem dach, welches man herfür zeucht, ist ain huener stall, darinnen von allerley haanen und hennen, welche gegen dem schloszhof an ainem stieglin auf und abgehn.

Vor dem ganz stall stehet ain halb verbrochen rad aufgestekt, darob milch kerlen und krieglen trüknet werden. Darneben aine Indianische hennen. In disem hof stehet ain waagen mit holtz, darob ain holzmaasz (?), aine wünden, ain holtzagst, vorne bey der echsz ligt die waag zum fürspann, bey solchen ist ain schöpf schnarrbrunnen, in dessen boden vertiefft ain spiegelin, darinnen man ainen kan ain lebendigen stockfisch weisen, welches das wahrzeichen dises mayrhofs ist. Gleich beim schweinestall zwischen dem Zaun reisset ain wolf mit ainem schaaf ausz, und fallen die excremente vom obern heuszlin darbey herunder, bey dem brunnen ist ain bachofen, under dem dach liegen die darzue ghörige schauflen, und wische. An dem brunnen hat es ain wassertrog, dar-

ausz ain schaaß trinket, zwischen dem bachofen und den thüren ligen 2 beugenholz, darbey aine tragbaaren mit holz beladen, ain besen am holz. Diser hof samt dem baurenhausz ist mit 2 unterschiedlichen Zaunen umbzaunt, und ist kain Zaun sowol auch kain dach wie das andere sonder Jedes auf aine sondere art gemacht.

So man ausz disem hof gehet, kombt man zu ainen klainen thurn, darinnen die gefangene geleget werden mit kettinen und stöckhen, im oberen gaden ist von allerley feuerwerkszeug, pulver, flaschen, Zündtstrick, feurkuglen, raggeten, Reder.

Nechst ist der nothstall für pferdt. Von solchem kombt man in die schmittin, vor dero ain rad herauszen stehet, Innen ist der schmid bey der esz, arbeitet, und ist sie eingerüstet wie die fürnemste schmittin.

Nach solchem kombt und ist man widerumb bey dem schloszthor, mitten in dem hof ist ain röhrbrunnen 6eckhet, auf der saul mitten desz röhrkastens ist hercules auf der hytra sitzent, träget aine vergulte kugel die welt bedeutent, 7 trakhenköpf spritzen wasser. Ferneren bericht vom wasserwerkh volget hinach am beschlusz diser beschreibung desz mayrhofs.

Zu beyden seiten der einfart sein 2 falckonetten zwischen 2 schantzkörben, darbey Ihr gehörige zündtrueten und luntten mitten der 2 stückhen steth ain enten, von solchen gegen der rechten handt bey dem ersten baurenhof gehet oder stehet aine kuhe, wie gleichfalsz aine enten, bey dem stadel ain baurenbub, welcher ain kalb an aim strickh in stall will füren, vor den stadel ain fueder hew, darob ain rechen, wünden, ain hewgabel, sampt 2 rossen, so der baur auszspannet, auf selber seiten bey dem röhrkasten aine gaysz ain wenig fürbasz ain pfaw, bey den thor. Wie man zum fisch-

teuch kombt, stehet ain waiszer bock, herumb gegen dem schlosz ain stork. Alszdan bey dem schlosz aine hangende spatzier gutschen, vor der gutschen gegen dem röhrbrunnen ain vorthail auf das pferdt zu sitzen, aine pfäwin, aine enten wie auch aine Indianische enten, gleichbey dem gartenthor stehet aine hennen, herumbwarts gegen dem baurenhausz stehet ain truhen karren, darob aine hennen, darbey 7 schaaf mit ainer beurin, die sie schüret, 3 körb mit woll, hennen mit goggelhaanen, bey dem rohrkasten eckhstain ain schwarzer hund, so an den stain sprengt. Vor dem hausz hinaus stehet ain baum oder mayen mit sockhel und nestel, zopf, hosenbendel, handschuh spigel und krantz, welchen der baur seiner bulschafft gesetzt. Von solchem herumb bey dem hennenstall ain hünerkorb, darunder aine gluckhhennen mit ihren jungen, auszen darumb gehende huenlen sambt zweyen gänsen zwischen den falconetlen und röhrbrunnen stehet aine gaysz, alsz dan gehet man wiederumb zum schloszthor herausz.

Der grose hof ist mit rechten küszling stainen gepflästert, alle thüren mit rechten schlossen beschlagen, das schlosz oder Junkershausz hüpsch gemahlt, mit rechte fenstern geglaset, die raamen mit kupfer dekt, sowol alsz das bad ain kupferin dach, der röhrkasten von gosznem metall, die stopflen und rinnen umbhero von lebendigen stainen.

(Volgt bericht, wie mit dem wasserwerck umbzugehn, welches mitten im fuesz in ainer schublade ist.)



Verzeichnisse.

I. Verzeichniss der Künstler-Namen.

(Nach den Seitenzahlen.)

-
- A**ldegrever, Heinrich. S. 102.
Altdorfer, Albrecht (angeblich), 169.
Altensteter, David, 182, 185.
Baumgartner, Ulrich, 181, 183.
Beham, Hans Sebald, 83, 103.
Bellekin, C., 267.
Benchert (?), Hermann, 274.
Berg (oder Berger), Magnus, 263.
Berillon, 288.
Bezold s. Pezolt.
Blesendorf, Samuel, 281.
Böhm, A., 289.
Bohne, 287.
Calau, B., 285.
Cavalier, 263.
Cellini, Benvenuto, 128, 129.
Chevalier, s. Cavalier.
Collin, Brüder, 285.
Cooper, Alexander, 237.
Coq, de, 237.
Court, Jean, 141 — 143.
Culmbach, Hans von, 80.
Däbeler, Michel, 258.
Denner, B., 283.
Dinglinger, Georg Friedr., 281.
Döbel, Joh. Christoph, 251, 269.
Drefsche, Reineke van, 53.
Dürer, Albrecht. Allgemeines: 66, 69. — Sichere Arbeiten: 72 — 77, 99. — Angeblich: 58, 78, 79, 92, 95, 97, 98, 100, 116, 118. — Formstücke: 117.
Eckstein, 271, 284.
Falz, Raimund, 264.
Fiammingo, 230.
Fischer, Johann Georg, 244.
Flötner, Peter, 68, 83, 114.
Frommer, 194.
Gabler, Mathäus, 183.
Gafs, Michael, 183.
Genser, Marx, 183.
Göttig (Göttich oder Gettich), Paul, 183, 192, 194, 195, 197, 203.
Goetze, 287.
Goschmann, Caspar (oder Friedr.), 183.
Grueszbek, Daniel, 183.
Haberstumpf, Joh. Karl, 245.
Hainhofer, Philipp, 179, ff., 201.
Hamerani, Johann, 131.
Harrich, Christoph, 226.
Heckhinger, Jonas, 183.
Hoffmann, Jacob, 69.
Huaut, Brüder, 280.

- Jamnitzer, Christoph, 161.
 - - Wenzel, 157, 158.
 Kager, Mathäus, 183.
 Kallenbach, G. G., 290.
 Kern, Leonhard, 83, 252—255.
 Keyll, Johann, 274.
 Kolb, Nicolaus, 183.
 Krafft, Adam, 67.
 Kretschmer, 251.
 Krug, Ludwig, 69, 106.
 Kuenlin, Hans Jacob, 183.
 Langenbucher, Achilles, 182.
 Laudin, J., 149—151.
 Laulne, Etienne de, s. Stephanus.
 Leygebe, Gottfried, 246—250.
 Limosin, Leonard, 139, 140.
 Lük, A. C. (oder J. C.), 264.
 Meelfuerer, Gabriel, 183.
 Mendeler, Caspar, 183.
 Meil, J. L., 267.
 Meifsner, Joh. Heinr., 285.
 Meytens, Martin de, 282.
 Michelangelo (angebl.), 124, 125, 220.
 Miller, Daniel, 183.
 - - Jois, 183.
 Mozart, Anton, 183, 189, 196.
 Münster, Gottfried, 182.
 Opel, Peter, 171.
 Parent, Aubert, 285.
 Passe, Simon de, 235.
 Paumgartner, s. Baumgartner.
 Pehner, Phil. Jacob, 182.
 Pens, Georg, 102.
 Pezolt, Hans, 232.
 Pfeifhofen (?), 262.
 Pösinger, N., 283.
 Posch, L., 287.
 Pozzo, Giov., 264.
 Prieur, 153.
 Rappo, C., 231.
 Rehbaum, 290.
 Reineke, s. Dressche.
 Rexmon, Pierre, 143—146.
 Rösch, Hieronymus (angebl.), 104.
 Sandrart, L. de, 280.
 Schaper, Johann, 273, 274.
 Scheuffelin, Hans, 101.
 Schilling, J. F., 289.
 Schlüter, Andreas, 250.
 Schulz, Lebr. Wilh., 288.
 Schwanndaller, S. G., 244.
 Schwartz, Hans, 71, 86, 94. (?)
 Schwegler, Johannes, 183.
 Schweigger, Georg, 233.
 Siebmacher, Hans, 235. (?)
 Silber, Jonas, 162.
 Stahl, Andreas, 183.
 Stephanus, 133.
 Stofs, Veit, 67, 96, 97 (?)
 Strauch, Georg, 279.
 Tassaert, P., 284.
 Teschler, Joh., 68.
 Thora, 271.
 Vicentino, Valerio, 126, 127.
 Vigier, s. Court.
 Vischer, Hermann, 68.
 - - Peter, 67, 107—111.
 Walbaum, Mathäus, 183, 186.
 Walpurger, 288.
 Wechter, Hans, 278.
 Werner, Joseph, 282.
 Zick, Lorenz, 266.
 - Stephan, 266.
 Zorn, Georg, 183.

II. Verzeichniss der Gegenstände in Rücksicht auf Material, Technik und ursprüng- liche Bestimmung.

(Nach den Randnummern des Textes.)

Schnitzwerke aus Elfenbein.

Geräthe:

- Pokale, Krüge, Kelche, Becher u. dergl.: no. 102;
298 — 315; 495.
Jagdhörner: no. 1 (und die Anmerkung zu no. 1);
11, b; 104.
Bischofstäbe: no. 10; 68.
Kasten: no. 11, a; 72; 73; 103.
Stockknöpfe und Krücken: no. 409 — 412.
Messer, Büchsen, Dosen u. dergl.: no. 269; 427.
Altar- und Tafel-Aufsätze: no. 416; 318.
Statuetten: no. 322 — 331; 400 — 403; 405 — 408; 413
— 415; 494.
Crucifixe: no. 319 — 321.
Schachfiguren: no. 59; 60 (vergl. Vorwort S. XXI.);
292, m.
An dem Kunstschränke: no. 369.
Büsten: no. 425; 426.
Todtenköpfe: no. 332; 335; 336.
Reliefs: no. 2; 3; 5 — 9; 61 — 67; 69 — 71; 91; 92;
341; 417 — 421.
Portrait-Medaillons: no. 422 — 424. Auf Brettstei-
nen: no. 493.
Kunstdrechseleien: no. 428 — 431.
(Hindu-Portugiesische Arbeiten: no. 102 — 104.)

Schnitzwerke aus Holz.

Geräthe:

Kunstschränke: no. 288; 290 — 292.

Kasten: no. 74; 75; 168; 169.

Ornamentistisches: no. 267; 284.

Brettspiel u. a. Gegenstände mit musivischen Reliefs: no. 383 — 385.

Kirchliche Schmuckgeräthe in alterthümlichem Style: no. 93 — 96.

Statuetten: no. 142; 143; 266; 337; 345.

Lebensgroße Statue: no. 398.

Büsten: no. 141; 399.

Reliefs: no. 144 — 148; 151; 152; 155; 157; 158; 338 — 340; 342 — 344; 346; 347; 378 — 382; 487; 488. Am Kunstschränke: no. 292, 1.

Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform); no. 108 — 113; 122 — 131; 139; 140.

Formstücke von Holzschnitten: no. 172.

Schnitzwerke aus Stein.

Speckstein.

Reliefs: no. 4; 160; 281.

Portrait-Reliefs (zumeist in Medaillonform): no. 107; 115 — 121; 134; 136; 260 — 264; 404.

Alabaster.

Relief: no. 167.

Marmor.

Reliefs: no. 132; 161.

Lebensgroße Büsten: no. 397; 483.

Serpentin.

Geräthe: no. 295.

Edle Steine.

Erhaben geschnitten (als Früchte zur Dekoration eines Kästchens): no. 273.

Vertieft geschnitten: no. 296, 297.

Schnitzwerke aus andren Materialien.

Perlmutter.

Reliefs: no. 89; 353 — 355; 432 — 434; 491.

Muschelschnitte: no. 490.

Nautilus: no. 435.

Korallen: no. 439.

Schildpatt: no. 372; 440.

Horn, Kokos, Straufseneier: no. 441.

Meerschaum: no. 486.

Gagat.

Arbeiten alterthümlichen Styles: no. 99 — 101.

Bernstein.

Geräthe der mannigfachsten Art und Sculpturen:
no. 436 — 438.

Arbeiten aus Thon.

Gebrannt.

Gefäße: no. 170; 171 (Luther's Trinkkrug).

Portrait-Medaillon: no. 176.

Ungebrannt.

Reliefs: no. 484; 485.

Arbeiten aus Wachs.

Wachsfiguren und Büsten in Lebensgröße: no. 442
— 447.

Reliefs: no. 190; 350 — 352.

Siegelabdrücke: no. 16—58; 165; 166; 360.

(Letztere als Zeugnisse der Stempelschneidekunst.)

Silber- und Gold-Arbeiten.

Krone: no. 79.

Kirchliches Prachtgeräth:

Monstranzförmige Gefäße: no. 83; 84.

Monile: no. 85.

Erzbischöfl. Ring: no. 78.

Häusliches Prachtgeräth:

Pokale mit Münzen: no. 374.

Pokalartige Gefäße: no. 271; 286.

Trinkhörner: no. 82; 287.

Tafel-Aufsätze: no. 270; 285.

Getriebene Arbeit an und in Kunstschränken: no. 288; 291; 292, a—c, f, k; 370; 372. — An Elfenbein-Gefäßen: no. 298 u. a.

Kasten: no. 289; 296.

Filigran-Arbeiten: no. 371; 375.

Statuetten: no. 86; 87.

Medaillons: no. 356; 357; 376; 377; 492.

Eisen-Arbeiten.

Geschnittene Arbeiten:

Statuetten und dekorirende Reliefs: no. 386—392.

Getriebene Arbeit: no. 183.

Bronze-Arbeiten.

Geräthe: no. 177; 268.

Große Büsten: no. 201; 349; 395.

Statuetten: no. 164; 209; 348; 394; 396.

Reliefs: no. 88; 90; 97; 163; 178—182; 184—186; 192; 193; 196; 200; 202; 205—208; 393.

Portrait-Medaillons: no. 133; 135; 357; 358.

Blei - Abgüsse.

Reliefs: no. 105; 106; 114; 137; 138; 153; 156; 159; 187—189; 191; 194; 195; 203; 204; 265; 272—280; 282; 283.

Gyps - Abgüsse.

Reliefs: no. 149; 150; 154; 162.

Glas - Arbeiten.

Erhaben gearbeitete Medaillons: no. 369.

Geräthe aus buntem Glase:

Rubinglas: no. 462.

Venetianisches Milchglas: no. 463.

Millefiori: no. 464.

Geräthe und andre Arbeiten aus weißem Glase:

Pokale mit geschliffenen Darstellungen:
no. 461.

Glasscheiben mit geschliffenen Darstellungen: no. 359; 370; 371.

Gefäße mit eingebrannten Malereien: n. 175; 449—460.

Malereien.

Oel-Malereien: no. 173; 367; 478. — **An und in Kunstschränken:** no. 290; 292, h, i, o, p, r, s.

Wachs-Malereien: no. 489.

Miniatur-Malereien: no. 80; 174; 366; 479—482. — **An einem Schmuckkästchen:** no. 75.

Email-Malereien, auf Geräthen, Tafeln und Medail-
lons: no. 12 — 15; 98; 210 — 259; 292, d, e; 469 — 477.

Plastische Ornamente mit emaillirter Färbung:
no. 296; 369; 370.

Gravirte Arbeiten,
größten Theils zur Verzierung von Prachtgeräthen
dienend.

In Silber: no. 83; 288; 292, m, n, o, q; 294; 362 — 365.

In Elfenbein: no. 292, m; 318; 361.

Auf Nautilus-Muscheln: no. 435.

Metall-Spiegel,
mit geätzten Darstellungen: no. 465 — 468.

Zeichnungen:
Auf Pergament: no. 81; 368.

Stickerei:
Auf einer Bischofsmütze: no. 76.

Architektonische Modelle.

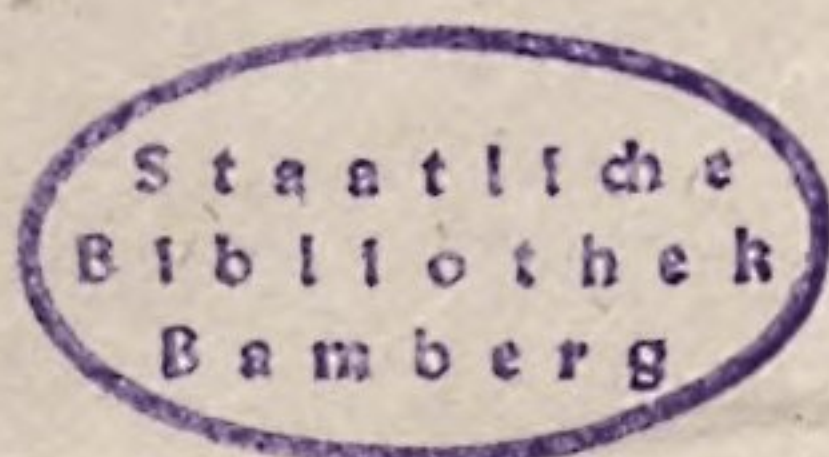
Aus Holz: no. 448; 500.

- Kork: no. 497; 498.

- Papier-maché: no. 499.

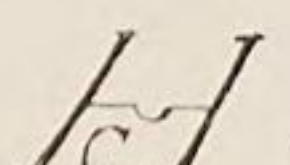
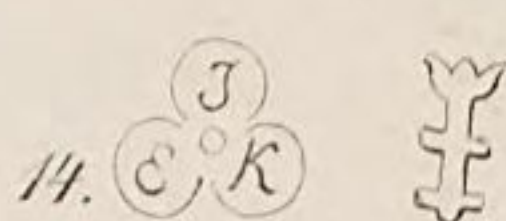
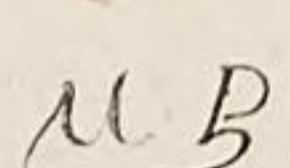
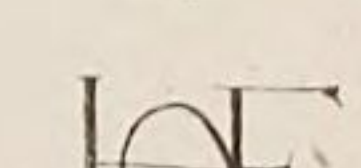
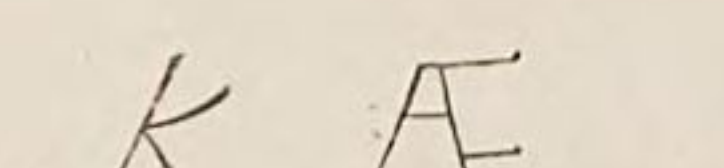
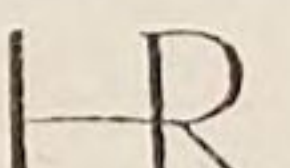
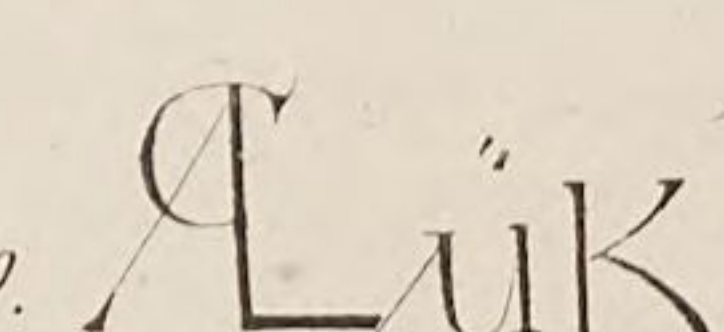
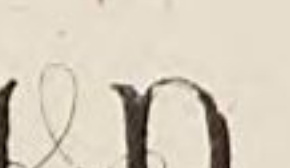
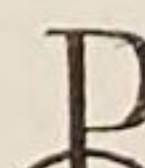
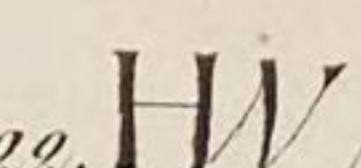
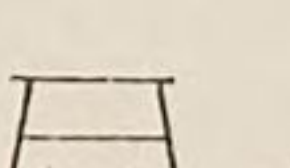
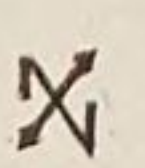
(Außerdem der Architektur angehörig: das Wachs-
siegel: no. 55; der Original-Riss des Kölner
Doms: no. 81.)

Gedruckt bei Petsch.



Monogrammen Tafel

(Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Rand Nummern
des Textes.)

- | | |
|--|--|
| 1.  (n. 85) | 13.  (n. 316) |
| 2.  (n. 111) | 14.  (n. 317) |
| 3.  (n. 127) | 15.  (n. 318) |
| 4.  (n. 128) | 16.  (n. 384) |
| 5.  (n. 129) | 17.  (n. 400) |
| 6.  (n. 155) | 18.  (n. 404) |
| 7.  (n. 157) | 19.  (n. 425) |
| 8.  (n. 163) | 20.  (n. 454) |
| 9.  (n. 211) | 21.  (n. 455) |
| 10.  (n. 284) | 22.  (n. 466) |
| 11.  (n. 292, p.) | |
| 12.  (n. 303) | |

Nov. v. Louise Beck. Die beiden Gerippe. Erz. v. H. Meynert. Die Jagd des Hochlandes. Histor. Nov. v. Dr. S. Schlesinger. Das geheime Zeichen. Nov. v. J. S. Castelli. Der Geigenmacher von Innsbruck. Erz. v. F. X. Cold. II. Gedichte v. Bauernfeld. — Carlopago. — Cavilha. — E. Frh. v. Feuchtersleben — Fisinger. — Frank. — Frankl. — Julie v. Großmann. — Hammer: Purgstall. — Hannusch. — Julius. — Ph. v. Körber. — Langer. — Manfred. — J. Mayrhofer. — L. G. Neumann. — Rappaport. — Scherer. — Schilling. — F. v. Schober. — J. G. Seidl. — Silesius. — Tschabuschnigg. — J. N. Voal.

Stahlstiche. 1) Zur Erzähl.: die beid. Gerippe. Mit Anna. 2) Zur Nov.: die Jagd des Hochlandes. Ellen Campbell. 3) Zur Erzähl.: der Großvaterstuhl. Marie. 4) Zur poet. Erzähl.: das Juwel. Nessim. 5) Zur Ballade: Melisunda. Melisunda. 6) J. Erz.: der Geigenmacher v. Innsbruck. Chiara.

Huldigung den Frauen auf 1823.

I. Die goldenen Kohlen. Erzähl. v. A. Blum. Der seltene Ausweg. Erzähl. v. Louise Brachmann. Der Verbrecher. Erzähl. v. Th. Hell. Das päonische Mädchen. Anekdoten v. Chr. Kuffner. Ueber die Art der geselligen Unterhaltungen. Brief v. Caroline Wichter. Die Brautwahl. Erzählung v. J. G. Präzel. Das Lied vom Weilschen. Erzählt von Fr. Frh. v. Schlehta.

II. Gedichte von Philippine v. Calenberg. — Castelli. — Helmine Chezy. — Deinhardstein. — v. Gaal. — Grillparzer. — Grumbach. — v. Hammer. — Hannusch. — Haug. — H. v. Herrmannsthal. — Jettel. — Fr. Kind. — Kuffner. — Graf v. Maltz. — Millauer. — K. Mächler. — Ernst Raupach. — Rich. Roos. — Fr. Rückert. — Schneller. — Stöber. — Friederike Susan. — Wezel. — F. Wolf. — E. Frh. v. Zedlig.

Kupferstiche. Allegorie. — Der schlafende Amor. — Die Brautwahl. — Das Opfer Abrahams. — Das Land vom Weilschen. — Der Verbrecher.

Orphea. Taschenbuch für 1824 bis 1831. 8 Jahrgänge, mit 64 Kupfern 12^o. zusammen

jedes einzeln à

3 $\frac{1}{3}$ Thlr.
5 $\frac{1}{2}$ Thlr.

I n h a l t:

Jahrgang 1824. Luthers Ring, Erzähl. v. Wilh. Blumenhagen. — Fidele Fritz, Erzähl. v. K. G. Präzel. — Der Kranz am Ziele, Erzähl. v. Fr. de la Motte Fouqué. — Die heimliche Ehe, Erzähl. v. Fr. Kind. — Der Geburtstaa, Nov. v. Beauregard Vandin. — Die Ruinen von Tancarville, Erz. v. Caroline de la Motte Fouqué. — Der neue Narziss, Lustsp. v. Helmina v. Chezy. Mit 8 Kupfern zum Freischützen.

Jahrgang 1825. Der Vertraute, Erz. v. W. Blumenhagen. — Der Puppen-seegen, Erz. v. G. Schilling. — Das Riesenkind, Ged. v. C. Streckfuß. — Die Jungfrau v. Pernstein. Eine Sage v. C. Mohrhardt. — Zwei Ballad. v. Ernst Raupach. — Juliette, Erz. in Briefen v. Fr. Kind. — Der Renegat, Erz. v. Ernst Raupach. — Der Keuschheitsmantel, Ballade von Wilh. Gerhard. — Der Diener des Augenblicks, Erz. von K. G. Präzel. Mit 8 Kupf. zum Don Juan.

Jahrgang 1826. Graf Hentzelberg oder der Ritter mit der Sichel, Erz. v. W. Blumenhagen. — Der dienstbare Geist, Launige Erz. v. Fr. Kind. — Der Proselyt, Erz. v. C. Raupach. — Der Freundschaftsdienst, Erz. v. Präzel. — Gedichte v. A. F. C. Langbein. — Die Entführung, v. Caroline Baronin de la Motte Fouqué. Mit 8 Kupfern zur Zauberflöte.

Jahrgang 1827. Lebens-Räthsel von Blumenhagen. — Alanghu, Schausp. v. C. Raupach. — Der blinde Meister, Erz. v. Fr. Kind. — Die Scipionengruft, Novelle v. Fr. de la Motte Fouqué. — Die Glöcknerin, Erz. v. Präzel. — Der Barde u. sein Kind v. P. M. Holm. Mit 8 Kupf. aus Sgarro's Hochzeit.

Jahrgang 1828. Fürst u. Bürger im 16. Jahrhundert v. W. Blumenhagen. — Der Wettstreit, Erz. v. Präzel. — Zwiefache Treue, Erz. v. P. Kruse. — Hoffnung, Ged. v. C. A. Tiedge. — Ged. v. A. F. C. Langbein. — Der Wahlpruch, Romaneske v. F. Kind. — D. Gelehrte, Nov. v. Lud. Tieck. M. 8 Kupf. z. Ov. Prädiosa.

Jahrgang 1829. Hannovers Spartaner Hist. Erz. v. W. Blumenhagen. — Der goldene Zahn, Märchen v. Präzel. — Der Verschollene, Novelle v. P. Kruse. — Die graue Maske, Erz. v. Carol. de la Motte Fouqué. — Der Bindegefell, Idylle v. Fr. Kind. Mit 8 Kupfern zu Oberon.

Jahrgang 1830. Le Dragon rouge, Kriminalbegebenh. erz. v. P. Kruse. — Vorbeer u. Myrte, hist. Roman v. W. Blumenhagen. — Vom versunkenen Bergwerk v. F. Kind. — Die Vilienbraut, Volksf. v. Manfred. — Esperanza de Hita v. F. Kind. — Kryptogamen, v. M. Rio. — Agrionien, ges. v. Th. Hell. M. 8 Kpf. z. Barbier v. Sevilla.

Jahrgang 1831. Schloß Rinnenrode, hist. Nov. v. W. Blumenhagen. — Dunka v. Fr. Kind. — Das schwarze Herz, Erz. v. P. Kruse. — Mischlinge v. Präzel. — Edigna v. G. Schwab. — Agrionien, ges. v. Th. Hell. M. 3 Kupf. zum Wamyr.

Empfehlenswerthe Verlags-Artikel

von Carl Heymann in Berlin, Heiligegeist-Strasse № 7,
welche durch jede gute Buchhandlung zu beziehen sind.

- M. win.** Violon. Kleine Erzählungen und Gedichte. 8. $\frac{3}{4}$ Thlr.
Blätter, Blüthen und Früchte 3 Bdchen 8. br. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
Feretto. Hieronymus. Nachflänge einer spanischen Romanze. 8. $1\frac{1}{3}$ Thlr.
Gaudy, Franz Freih. v. Erato. Neue verbess. Ausgabe. 12. Velin. br. 1 Thlr.
 — — — Gedanken sprünge eines der Cholera Entronnenen. 2te Aufl. $\frac{1}{3}$ Thlr.
 16. br. 1 Thlr.
 — — — Schildsagen. Mit 12 Wappen. 12. cart. 1 Thlr.
Heine, H. (Verf. d. Reisebilder.) Gedichte. 8. 1 Thlr.
Jacoby, J., (Verf. d. Klagen eines Juden) Religiöse Rhapsodien. Blätter für die höchsten Interessen. 8. br. 1 Thlr.
Immermann, H., Cardenio und Celinde. Trauerspiel. 12. br. $\frac{5}{6}$ Thlr.
Kalkreuth, Friederike v., geb. v. Gaffron. Gedichte. gr. 8. $\frac{2}{3}$ Thlr.
Kastor. (W. Förster.) Sappho, oder die Regeln der deutschen Dichtkunst in Briefen an eine Dame. 16. Velin. pap. br. $\frac{1}{2}$ Thlr.
Langner, Leop. Kelch und Harfe. Religiöse Gedichte. 8. br. $\frac{1}{3}$ Thlr.
Leßmann, Daniel. Amatusia. 8. $\frac{5}{6}$ Thlr.
Mager, K. W. G., Geschichte der französischen Nationallitteratur neuerer und neuester Zeit. (1789—1837.) Für gebildete Leser. 2. Bde. gr. 8. $3\frac{3}{4}$ Thlr.
 — — — Tableau anthropologique de la Littérature française contemporaine. (1789—1837.) En Six Livres: Ecole, classique. Ecole romantique. Orateurs. Histoire. Philosophie. Sciences exactes. Deux Tomes. gr. 8. $3\frac{5}{6}$ Thlr.
Reiche, F., Familienbibel für wahrhaft Gebildete reiferen Alters, ohne Unterschied des Glaubens und Geschlechts. gr. 8. eleg. cart. $1\frac{2}{3}$ Thlr.